

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
INSTITUTO DE ARTES - UFRGS

EDUARDO TURSKI

EXPERIMENTAÇÕES POÉTICAS PERMEADAS PELA NATUREZA

Porto Alegre / RS / Brasil

2023

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
INSTITUTO DE ARTES - UFRGS

EDUARDO TURSKI

EXPERIMENTAÇÕES POÉTICAS PERMEADAS PELA NATUREZA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) da Universidade do Rio Grande do Sul (UFRGS) como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Poéticas Visuais

Orientadora:

Prof^a. Dr^a. Sandra Terezinha Rey
(PPGAV-UFRGS)

Banca Examinadora:

Prof. Dr. João Carlos Machado
(PPGARTES-UFPel)

Prof^a. Dr^a. Daniela Pinheiro Machado Kern
(PPGAV-UFRGS)

Prof^a. Dr^a. Adriane Hernandez
(PPGAV-UFRGS)

Porto Alegre / RS - 2023

CIP - Catalogação na Publicação

Turski, Eduardo
EXPERIMENTAÇÕES POÉTICAS PERMEADAS PELA NATUREZA /
Eduardo Turski. -- 2023.
123 f.
Orientadora: Sandra Rey.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS,
2023.

1. intervenção pictórica. 2. fotografia. 3.
monotipia. 4. pintura. 5. arte e natureza. I. Rey,
Sandra, orient. II. Título.

Agradeço...

À minha mãe Leda Maria Bartz e minha irmã Mariana Turski, pelo amor incondicional, apoio e paciência.

À todos meus professores e colegas do IA / UFRGS e FACED / UFRGS.

À todos amigos da vida acadêmica e não acadêmica, da cena artística gaúcha e do cotidiano Porto Alegrense.

À minha orientadora, Prof^a. Dr^a. Sandra Rey, pela confiança e por compreender minhas confusões, auxiliando-me na organização, esclarecimentos e aprofundamentos relacionados à pesquisa.

Aos integrantes das bancas de qualificação e defesa, professores doutores Adriane Hernandez, Daniela Kern, Eduardo Vieira da Cunha, João Carlos (Chico) Machado e Sandra Rey, pelos ensinamentos, motivações e exemplos com relação à vida, arte, pesquisa e docência.

À CAPES e ao PPGAV-IA / UFRGS, à seu corpo docente e técnico, que viabilizaram esta pesquisa.

À todos que, em alguma instância, se fazem presentes no dia a dia, conhecidos ou estranhos, em conversas presenciais ou online, próximas ou distantes; pessoas que em alguma medida, contribuem, agregam e atravessam minha trajetória nessa experiência transcendental chamada vida, ou, para dizer de outro modo:

“Vou mostrando como sou, e vou sendo como posso...

Jogando meu corpo no mundo, andando por todos os cantos...

E pela lei natural dos encontros, eu deixo e recebo um tanto...

E passo aos olhos nus, ou vestidos de lunetas...

Passado, presente, participo sendo o mistério do planeta...”

(Canção: Mistério do Planeta - Novos Baianos)

RESUMO

Esta pesquisa tem por objetivo investigar relações possíveis entre arte e natureza, através de processos poéticos que articulam distintas experiências na elaboração de trabalhos em artes visuais. Serão abordados três enfoques, onde cada um trata de suas próprias questões, mas que em certa medida os mesmos se contaminam entre si. O primeiro enfoque trata-se das **Intervenções pictóricas sobre paisagens da natureza** que são ações em pintura realizadas em paisagens atípicas registradas pela fotografia. O segundo enfoque trata das **Organizações matéricas como composição do tempo-espaço** que são fotografias de comportamentos da matéria orgânica na beira do mar de Capão da Canoa / RS registrando assim diferentes visualidades a partir das composições ocorridas por influência das forças atmosféricas. O terceiro enfoque trata da **Mescla monotípica-pictórica** que são trabalhos constituídos por distintas etapas, partindo de errâncias em espaços da natureza para realização de composições utilizando a monotipia como meio de experiências do contato direto, gerando visualidades permeadas pela casualidade que posteriormente serão trabalhadas pelo viés pictórico, instituindo assim processos estruturais da visualidade a partir do acúmulo sobre tecido de algodão cru. Essas três instâncias da pesquisa se diferem entre si, mas em alguma instância estabelecem um fio condutor que dá continuidade a um pensamento poético que tem como base a reflexão acerca da natureza e sua importância. A pesquisa tem caráter híbrido e utiliza-se do desdobramento enquanto potencialização da continuidade coerente, visando misturar, tensionar limites e encontrar novos meios construtivos na arte. Os processos criativos desenvolvidos são experimentos que levam em conta diferentes técnicas e temáticas conceituais, na tentativa de desbravar novos horizontes da reflexão artística permeada pelas provocações e potencialidades disparadas pelos contextos da paisagem e da natureza.

Palavras-chave: intervenção pictórica; fotografia; monotipia; pintura; arte e natureza.

ABSTRACT

This research aims to investigate possible relationships between art and nature, through poetic processes that articulate different experiences in the elaboration of works in visual arts. Three approaches will be addressed, where each one deals with its own issues, but which to some extent contaminate each other. The first approach deals with **Pictorial interventions on nature landscapes**, which are painting actions carried out in atypical landscapes recorded by photography. The second approach deals with **Material organizations as a time-space composition** that are photographs of behavior of organic matter on the seaside of Capão da Canoa / RS, thus registering different visualities from the compositions that occurred under the influence of atmospheric forces. The third approach deals with the **Monotypic-pictorial mix**, which are works made up of different stages, starting from wanderings in spaces of nature to create compositions using monotype as a means of direct contact experiences, generating visualities permeated by chance that will later be worked on through the bias pictorial, thus establishing structural processes of visuality from the accumulation on raw cotton fabric. These three instances of the research differ from each other, but in some instance they establish a common thread that gives continuity to a poetic thought that is based on reflection about nature and its importance. The research has a hybrid character and uses unfolding while enhancing coherent continuity, aiming to mix, tighten limits and find new constructive means in art. The creative processes developed are experiments that take into account different techniques and conceptual themes, in an attempt to explore new horizons of artistic reflection permeated by the provocations and potentialities triggered by the contexts of landscape and nature.

Keywords: pictorial intervention; photography; monotypy; painting; art and nature.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1: segunda intervenção pictórica sobre paisagem. Cristal / RS, 2019.	12
Figura 2: primeira intervenção pictórica sobre paisagem, Cristal / RS, 2019	13
Figura 3: Robert Smithson. Spiral Jetty (1972)	15
Figura 4: Robert Smithson. Non-site (Palisades-Edgewater, N.J.)	16
Figura 5. Intervenção pictórica sobre paisagem, Cristal / RS, 2019	18
Figura 6: intervenção pictórica sobre paisagem. Porto Alegre / RS, 2021	19
Figura 7: intervenção pictórica sobre paisagem. Porto Alegre / RS, 2021	20
Figura 8: intervenção pictórica sobre paisagem, Porto Alegre / RS, 2021	21
Figura 9: intervenção pictórica sobre paisagem, Porto Alegre / RS, 2021	24
Figura 10: Frans Krajcberg (1921-2017)	24
Figura 11: intervenção pictórica sobre paisagem. Porto Alegre / RS, 2021	25
Figura 12: instalação em espaço aberto da natureza por Andy Goldsworthy	26
Figura 13: intervenção pictórica sobre paisagem, Porto Alegre / RS, 2021	28
Figura 14: ângulos em intervenção pictórica sobre paisagem. Cristal / RS, 2019.....	30
Figura 15: registro de organizações matéricas. Capão da Canoa / RS. 2021	35
Figura 16: registro fotográfico de organizações matéricas. Capão da Canoa / RS. 2021 ...	36
Figura 17: Sem título, 2021. fotografia de organizações matéricas. Capão da Canoa / RS	37
Figura 18: Sem título, 2021. fotografia de organizações matéricas. Capão da Canoa / RS	38
Figura 19: Sem título, 2021. fotografia de organizações matéricas. Capão da Canoa / RS	39
Figura 20: Sem título, 2021. fotografia de organizações matéricas. Capão da Canoa / RS	40
Figura 21: Sem título, 2021.fotografia de organizações matéricas. Local: Capão da Canoa / RS	41
Figura 22: detalhe de trabalho: monotipia e pintura sobre algodão crú, 2021	43
Figura 23: etapas do processo construtivo. 2021	51
Figura 24: Intervenção pictórica sobre paisagem, 2021	45
Figura 25: exemplo de duas modalidades de monotipia, sendo a primeira feita a partir de um único elemento orgânico, e a segunda sendo de um acúmulo de diferentes elementos. 2021	56
Figura 26: Monotipia baseada nas estruturas formadoras do tronco da árvore. 2021	58
Figura 27: Experimento 1. Monotipia e pintura acrílica sobre tecido 75x45cm. 2021	60

Figura 28: Experimento 2. Monotipia e pintura acrílica sobre tecido 75x45cm. 2021	61
Figura 29: Jean Dubuffet. Empreinte texturologique. Tinta indiana sobre papel 27x23cm. 1959	66
Figura 30: Carlos Vergara. Instalação. Instituto Ling, Porto Alegre / RS. 2015	67
Figura 31: Detalhe. Carlos Vergara. Instalação. Instituto Ling, Porto Alegre / RS. 2015	68
Figura 32: três exemplos de monotipias realizadas por Luiz Zerbini	69
Figura 33: Processo monotípico sobre tecido. 2021	69
Figura 34: Monotipias em secagem, Porto Alegre / RS, 2021	70
Figura 35: Experimento 3. Monotipia e pintura sobre tecido 90x70cm. 2021	71
Figura 36: organização de itens orgânicos para realização de monotipia. 2021	76
Figura 37: Monotipia sobre algodão cru 1.40 x 0.90m. 2021	77
Figura 38: pigmentação terrosa sobre monotipia 1.40 x 0.90m. 2021	78
Figura 39: Experimento 4. Monotipia e pintura sobre algodão cru 1.40 x 0.90m. 2021	79
Figura 40: Monotipia realizada com tecido úmido 1.40 x 0.90m, 2021	80
Figura 41: Etapas do processo construtivo do Experimento 5. 1.40 x 0.90m. 2021	81
Figura 42: Experimento 5. Monotipia e pintura sobre tecido de algodão cru 1.40 x 0.90m. 2021	82
Figura 43: local de concepção monotípica. Porto Alegre / RS. 2021	83
Figura 44: Monotipias em secagem. Porto Alegre / RS. 2021	84
Figura 45: itens orgânicos utilizados na monotipia. 2021	85
Figura 46: monotipia sobre algodão cru 1.40 x 0.90m. 2021	86
Figura 47: registro durante a construção do trabalho. 2021	87
Figura 48: Experimento 6. Monotipia e pintura sobre algodão cru 1.40 x 0.90m. 2021	88
Figura 49: Experimento 7. Monotipia e pintura sobre algodão cru 1.40 x 0.90m, 2021	89
Figura 50: composição monotípica sobre algodão cru 1.40 x 0.90m. 2021	90
Figura 51: detalhe de trabalho; monotipia e pintura terrosa sobre algodão cru 1.40 x 0.90m, 2021	98
Figura 52: A incógnita reside nas marcas monotípicas. 2021	100
Figura 53: Experimento 8. Composição monotípica-pictórica sobre algodão cru 1.80 x 1.15m, 2022	104
Figura 54: processo de constituição do monotípico acumulatório. 2022	105
Figura 55: detalhe. Experimento 8. Composição monotípico-pictórica sobre algodão cru 1.80 x 1.15m, 2022	107
Figura 56: itens orgânicos enquanto elementos compositivos do monotípico, 2022	109
Figura 57: processo monotípico, 2022	114

SUMÁRIO

RESUMO	4
ABSTRACT	5
LISTA DE IMAGENS	6
1. INTRODUÇÃO	9
2. INTERVENÇÕES PICTÓRICAS SOBRE PAISAGEM	11
3. ORGANIZAÇÕES MATÉRICAS COMO COMPOSIÇÕES DO TEMPO-ESPAÇO....	32
4. MESCLA MONOTÍPICA-PICTÓRICA	42
4.1. EXPERIMENTO 1	58
4.2. EXPERIMENTO 2	61
4.3. EXPERIMENTO 3	65
4.4. EXPERIMENTO 4	75
4.5. EXPERIMENTO 5	80
4.6. EXPERIMENTO 6	83
4.7. EXPERIMENTO 7	89
4.8. RACIOCÍNIOS PROCESSUAIS	95
4.8.1. ERRÂNCIA ENQUANTO GENEALOGIA	95
4.8.2 PARÂMETROS MONOTÍPICOS: ENTRE A VERACIDADE E O EQUÍVOCO....	100
4.9 EXPERIMENTO FINAL	104
4.9.1 DESVENDANDO O ENIGMA: DIALÉTICA ESTRUTURANTE	104
CONSIDERAÇÕES FINAIS	118
REFERÊNCIAS	121

1. INTRODUÇÃO

A pesquisa que será apresentada a seguir é um percurso; percorrendo-o por vias de processos artísticos e reflexões processuais, tal desenvolvimento é um trajeto que relaciona a poética com contextos da paisagem e da natureza. A principal influência das diferentes proposições artísticas apresentadas permeiam a questão da sensibilização para com a dimensão orgânica enquanto motivação da reflexão artística e teórica. Os referenciais de natureza ecoam sobre três enfoques de trabalhos em artes visuais - que são desdobramentos subsequentes - e estabelecem algumas relações entre si nas intencionalidades e procedimentos tomados. Compreender os fatos decorrentes do processo criativo experimental - e seus desdobramentos possíveis - é uma das intenções nessa investigação, percebendo de que modo opera o caráter construtivo partindo das influências mútuas entre os enfoques e suas compreensões metodológicas individuais.

O reflexão consiste em ampliar a compreensão dos desdobramentos ocasionados pelo percurso obtido nessa construção poética, pensando em como se dá a expansão do pensamento ao mesmo tempo que seus engendramentos internos se articulam cada vez mais por meio de transformações, ressignificações e novas relações, tornando essa malha de conceitos e processos cada vez mais complexa e entrelaçada.

O primeiro enfoque trata-se das **Intervenções pictóricas sobre paisagem**, as quais buscam por meio da pintura dialogar junto às especificidades visuais de lugares na natureza junto aos contextos locais. A preferência paisagística se dá por tipos visuais que demonstram certo trauma estrutural ocasionado por ações decorrentes do clima ou do indivíduo. A ação pictórica visa intensificar ainda mais esse estranhamento, gerando um local atípico onde a fotografia tem por intenção registrar essa distorção visual efêmera.

O segundo enfoque denominado **Organizações matéricas como composições do tempo-espaço** trata das fotografias realizadas na beira do mar na cidade de Capão da Canoa, litoral do Rio Grande do Sul, buscando enquadrar manifestações visuais oriundas da interação entre diferentes forças atmosféricas como, por exemplo, as ondas do mar, os comportamentos da areia, os movimentos gerados pela corrente de ar, os desmoronamentos de morros de areia com

vegetação e as visualidades que tais fenômenos apresentam. Todos esses acontecimentos, que são organizações momentâneas de um eterno devir da matéria natural, são visualidades singulares numa constante transformação operada pela natureza. A fotografia fixa então parte deste movimento ao apresentar visualidades instigantes equacionadas pelo acaso.

O terceiro enfoque denominado **Mescla monotípica-pictórica** trata-se de uma estruturação visual constituída por diferentes etapas em sobreposição, surgindo nas errâncias por espaços de natureza, definindo locais para realização de monotipias sobre tecido de algodão cru como meio de captura das marcas contidas nas superfícies da natureza. Esse procedimento é um desdobramento dos processos realizados nas Intervenções Pictóricas sobre Paisagem, em que passei a perceber, por proximidade, as minuciosidades das superfícies da matéria orgânica. Após, ocorre outra etapa em atelier com a interação da pintura terrosa, de modo cirúrgico e assertivo, inserida entre as significâncias da natureza capturadas pelo monotipo, gerando assim uma certa aglomeração de diferentes procedimentos que intencionam uma unidade fluida e ambígua enquanto trabalho artístico.

Cada linha de trabalho possui sua própria substancialidade, mas suas realidades individuais se complementam entre si. Os experimentos são diferentes nas suas maneiras constitutivas, mas os saberes surgidos em cada um podem vir a afetar os outros, gerando um ciclo rotativo que relaciona diferentes circunstâncias num encadeamento que é o próprio espectro experimental de onde aflora a pesquisa. A linha de pensamento que será demonstrada apresenta três instâncias processuais em ordem cronológica, tornando nítidas as possibilidades diversas que a pesquisa é capaz de promover. Essas trajetórias formadoras que crescem e se fortificam tornam evidente a potência passível de ser atingida por meio da investigação por aprofundamento e desdobramentos: firmando nos meandros da poética sua coerência interna a partir da articulação entre experimento, reflexão e teorização.

A pesquisa busca dialogar com pensadores como Emanuele Coccia, Ailton Krenak, Gilles Deleuze e Félix Guattari na questão da sensibilização para com a natureza e o saber filosófico que nela reside, assim como modos possíveis de florescimento do saber filosófico a partir do empirismo; com os geógrafos Doreen Massey e Milton Santos, o pensador Guy Debord e a pesquisadora Adriana Veríssimo Serrão, acerca das concepções de espaço, tempo, paisagem e natureza;

com o filósofo Friedrich Nietzsche e o artista Eduardo Vieira da Cunha sobre a questão do estranhamento paisagístico, trauma local e os processos de ressignificação poética dos mesmos; com o filósofo Vilém Flusser em algumas reflexões sobre fotografia e as configurações operativas deste meio na atualidade; com a historiadora da arte Glória Ferreira em considerações acerca da Land Art; com Georges Didi-Huberman, o artista Jean Dubuffet e Eduardo Vieira da Cunha refletindo sobre processos experimentais da monotipia e as diferentes maneiras de lidar com a processualidade do negativo; com Martin Heidegger e Doreen Massey tratando concepções do habitar, da vivência, e do tempo-espaço; com o filósofo Luigi Pareyson, junto de Fayga Ostrower, Sandra Rey, Adriane Hernandez e João Carlos Machado, discutindo questões da forma e os processos construtivos empregados, as maneiras de procedência articuladas com a pesquisa em poéticas visuais, assim como os fenômenos que emergem do acaso e as atitudes necessárias na decorrência operativa; com Bernard Paquet, o icônico artista Hélio Oiticica, e Roland Barthes pensando os modos de funcionamento da pintura, sua questão estrutural e visual quando articulada junto à monotipia; faço ainda alguns paralelos com Robert Smithson, Frans Krajcberg, Andy Goldsworthy, Carlos Vergara e Luiz Zerbini e as possíveis influências dos mesmos sobre a respectiva pesquisa.

2. INTERVENÇÕES PICTÓRICAS SOBRE PAISAGEM

O trajeto da pesquisa começa aqui. A origem dos processos que serão apresentados inicia na articulação entre processos pictóricos sobre superfícies da matéria orgânica em espaços abertos da natureza. Nessa época, entre 2019 e 2020 encontrava-me interessado pela relação da imagética pictórica e sua questão formadora que se daria impulsionada por determinadas estruturas orgânicas previamente organizadas pelas forças atmosféricas. Interessava-me ambientes paisagísticos atípicos, com singularidade estrutural e visual. Meu interesse ocorria no fato da adaptabilidade intrínseca da linguagem pictórica e os comportamentos que esta tomaria a partir das estruturas orgânicas inusitadas.

Esta modalidade de trabalho surgiu intuitivamente, a partir de trajetos que percorria, observando e apreciando - fruindo - a heterogênesse da natureza perante uma visão aguçada acerca das visualidades que apresentava. Comecei a procurar por lugares únicos, diferenciados, com determinada organização que se destoe da harmonia generalizada da natureza. Havia um interesse maior por lugares sinistros, tortuosos, colapsados, como se fosse um contexto decadente da paisagem, pensando a partir das concepções do geógrafo brasileiro Milton Santos. Dito pelo mesmo, “A paisagem se dá como um conjunto de objetos reais-concretos. Nesse sentido a paisagem é transtemporal, juntando objetos passados e presentes, uma construção transversal” (SANTOS, 2006, p. 67). É na heterogeneidade da paisagem, com sua ornamentação auto organizativa, harmônica, junto de alguns contextos atípicos (os quais busco para intervir) é que se dá os percurso de procura por locais propícios ao desenvolvimento pictórico. De acordo com Milton Santos, a paisagem é:

“Tudo aquilo que nós vemos, o que nossa visão alcança (...). Esta pode ser definida como o domínio do visível, aquilo que a vista abarca. Não é formada apenas de volumes, mas também de cores, movimentos, odores, sons etc. (SANTOS, 1988, p. 21)

Meu interesse se ampliou quando comecei a perceber contextos de crise momentânea em determinados lugares; casos de desarmonia, quebras, desvios, em suma, casos de instabilidade estrutural da paisagem que aparenta estar em readaptação de sua organização harmônica.



Figura 1: segunda intervenção pictórica sobre paisagem. Cristal / RS, 2019.

Essas situações proporcionam uma paisagem exótica onde vejo possibilidade de diálogo através da intervenção pictórica como meio relacional neste espaço. Utilizo a fotografia como registro neste ambiente que se transforma continuamente, mais ainda conforme proponho uma adição visual, firmando duas forças que se articulam: a singularidade da paisagem exótica; e os movimentos da forma pictórica, que será construída baseada na influência das especificidades da superfície orgânica. É a isso que me proponho enquanto tensionador da estética paisagística contextual, conseqüentemente emergindo daí a proposta de distorção visual da paisagem que é intensificada pela intervenção pictórica. Penso com Milton Santos quando diz que:

“A dimensão da paisagem é a dimensão da percepção, o que chega aos sentidos. Por isso, o aparelho cognitivo tem importância crucial nessa apreensão, pelo fato de que toda nossa educação, formal ou informal, é feita de forma seletiva, pessoas diferentes apresentam diversas versões do mesmo fato.” (SANTOS, 1988, p. 22)

Geralmente essas intervenções sobre paisagem possuem um determinado ângulo de visão que é definido previamente antes de intervir. É nesse momento que vislumbro as primeiras propostas visuais passíveis de inserção. Os elementos visuais que são inseridos após os primeiros, acabam tendo influência tanto da estrutura do item orgânico quanto das formas pictóricas já existentes. Mas os primeiros elementos visuais são definidores da coerência visual, e também na

responsabilidade de guiar os seguintes, logo esses elementos visuais iniciais precisam ser bem planejados.

Nessa ação, vou buscando um tensionamento da estética regional do lugar definido para a intervenção pictórica. A boa escolha por paisagens atípicas em meio a natureza geral é uma das partes na concepção do trabalho, em que a pintura servirá enquanto uma nova camada que se soma na visualidade já existente da paisagem atípica em si.



Figura 2: primeira intervenção pictórica sobre paisagem, Cristal / RS, 2019.

Fiz esse trabalho em 2019 (figura 2), quando casualmente percorri espaços de natureza na praia de Cristal / RS, por coincidência possuía algumas tintas mas naquele instante não tinha intenções artísticas, apenas contemplativas. Foi quando me deparei com um tronco sobre uma areia branca amarelada, rodeado por vegetação na beira da praia, com o vento perpassando intensamente. Acabei percebendo a beleza que aqueles itens naturais ali reunidos emanavam - através da sua união enquanto composição - formando uma estrutura visual que é uma verdadeira construção ocasionada pelo acaso. Concordo que “(...) ver um pedaço de natureza “*como esta paisagem*” reunindo num conjunto unitário elementos que podemos de resto diferenciar e nomear um por um, dá conta de uma síntese mental necessariamente precedida pela análise” (SERRÃO, 2012, p. 142). A análise mencionada por Adriana Serrão é justamente essa que nasce no olhar seletivo e

atento. Logo é da visão geral para a visão específica na paisagem que minha atração surge.

Defino uma focalização visual sobre certos lugares, onde concentro-me numa área que é delimitada mas que faz parte de um contexto maior do espaço. Nesse raio de ação executo experimentos pictóricos no entorno circundante de um suposto núcleo da paisagem. Se a paisagem se configura a partir do olhar específico do sujeito perante o espaço, compactuo com a ideia de que:

“Se natureza engloba a totalidade dos seres, a paisagem indica uma zona delimitada e circunscrita. Se a natureza é ilimitada, a paisagem é delimitada e finita, se a natureza é por si, a paisagem implica uma seleção, logo, uma perspectiva do homem.” (SERRÃO, 2012, p.142)

Percebo em lugares desse tipo, enfocados por certo ponto de vista, uma composição natural que possui suficiência. Sua harmonia sendo diferenciada, ou até mesmo estranha, desponta uma beleza única, apenas por simplesmente ser ambiente, ser paisagem. Acredito que “(...) a apreensão da natureza enquanto paisagem repousa sobre um modo óptico. Ver e constituir esta paisagem são o mesmo” (SERRÃO, 2012, p. 143). Somar uma camada de pintura sobre essas qualidades paisagísticas incomuns é como constituir uma espécie de além da paisagem.

Esses lugares formados por certo teor transgressor em sua questão estrutural vão sendo organizados pela interferência de diferentes fatores atmosféricos - chuvas, ventos, ondas, etc - e instituem um novo tipo de lugar, formado pela reunião ocasional desses itens orgânicos com diferentes origens. Os destinos percorridos por cada elemento da paisagem se cruzam e fazem a paisagem atípica emergir. Ali eles estabelecem uma relação pelo entre si, e essa reunião fortifica-se enquanto uma estrutura regionalizada que adquire maior força vital conforme seu nível de agrupamento. Os elementos individuais se tramam pelo instinto de continuidade da vida. Nessa ação de fortificação estrutural acabam gerando uma simbiose que é a generalidade da paisagem, e que possuindo contextos de crise estrutural demonstram singularidade estética que serve enquanto meio para intervenção, já que “(...) a paisagem não é dada para todo o sempre, é objeto de mudança. É um resultado de adições e subtrações sucessivas” (SANTOS, 1988, p. 24).

As ações empregadas em minhas intervenções pictóricas sobre paisagem, em certa medida, tornaram-se possíveis por aproximações que tive com os ideais do movimento artístico “Land Art”. A possibilidade de criação por via de interação com a natureza tornou-se palpável, mas até então era apenas um novo saber acumulado em minhas memórias. Sobre as ações empregadas nesse campo de experimentação com a paisagem e suas matérias constituintes, afirma Glória Ferreira que:

“O espaço não é mais determinado a priori, mas função de uma experiência da temporalidade e de um sujeito descentrado. Os deslocamentos exigidos, o retorno à natureza, uma nova relação com o lugar, com a paisagem, a solidão e a negação do sistema institucional retomam, em novas formas, as condições de visualidade e da experiência estética.” (FERREIRA, 2000, p. 187)

Observar outras maneiras da arte, mesmo que distantes de minhas práticas cotidianas, acabaram abrindo novas perspectivas em que torna-se possível explorá-las caso o instinto criativo fique instigado em fazê-lo. Pois nunca imaginei desenvolver práticas diretamente no corpo da natureza quando minhas perspectivas eram basicamente a pintura sobre tela, instalações e muralismo com tintas acrílicas.



Figura 3: Robert Smithson. Spiral Jetty (1972).

Enquanto pesquisador, tomar conhecimento deste campo da arte permeada pela natureza me permitiu - chegado o momento e a vontade para desenvolvê-la - então realizar tais experimentos. Uma das minhas influências mais fortes neste campo é o artista americano Robert Smithson, um dos principais representantes em processos articulando natureza e arte. Creio não haver semelhanças extremamente fortes entre meus trabalhos e os de Smithson, a não ser o fato de interação com a natureza e alguns comportamentos que tomamos. Porém ele me influencia com seu trabalho, seu comportamento e sua reflexão teórica acerca dessas práticas, o que me instiga a pensar minhas próprias maneiras de também realizar.



Figura 4: Robert Smithson. Non-site (Palisades-Edgewater, N.J.). Whitney Museum of American Art.

Sua série de trabalhos classificados como “Non-site” (figura 4), que são apreensões de uma realidade geológica deslocada de seu lugar originário, contida por um suporte construído e levado ao cubo branco, muito me influenciaram nos primórdios da pesquisa. Creio que os trabalhos que constam no **Capítulo 4 (Mescla monotípica-pictórica)** em certa medida, também buscam conter no suporte uma realidade advinda do espaço aberto da natureza, possibilitando a exibição em diferentes instâncias, tal como a lógica desta série de trabalhos de Smithson.

Também seu teor textual me fez ver uma possibilidade de narrativa em meus próprios processos, ao tratar de questões reais e físicas, de experimentação e articulação com as matérias orgânicas da natureza, permeadas pela linguagem poética.

“A mente e a terra encontram-se em um processo constante de erosão: rios mentais derrubam encostas abstratas, ondas cerebrais desgastam rochedos de pensamento, ideias se decompõem em pedras de desconhecimento, e cristalizações conceituais desmoronam em resíduos arenosos de razão. Faculdades em amplo movimento se apresentam nesse miasma geológico e se movem da maneira o mais física possível. Embora esse movimento seja aparentemente imóvel, ele arrebenta a paisagem da lógica sob os devaneios glaciais. Esse fluxo lento torna consciente o turbilhão do pensamento. Colapsos, deslizamentos de escombros, avalanches, tudo isso acontece dentro dos limites fissurados do cérebro. O corpo todo é sugado para o sedimento cerebral, onde partícula e fragmentos se fazem conhecer como consciência sólida. Um mundo frágil e fraturado cerca o artista. Organizar essa confusão e corrosões em padrões, gradações e subdivisões é um processo estético que mal foi tocado.” (SMITHSON, 2006, p. 182, 183)

Meu procedimento articulando pintura e paisagem exigia capacidades da forma pictórica em adaptar-se aos diferentes tipos de superfícies existentes na natureza. Essas estruturas paisagísticas possuem muitos fatores que influenciam a forma, com uma infinidade de nuances, texturas e estados da matéria orgânica. Essa realidade faz com que o trabalho vá além de uma simples adição pictórica como mero jogo visual: a própria tridimensionalidade deste tipo de ambiente oferecia sinuosidades e diferenças estruturais que faziam da pintura um meio para abstrair ainda mais a harmonia incomum da paisagem em questão.

O diálogo visual que a pintura estabelece com o espaço faziam essas variações estruturais da paisagem se transformarem, ampliando o caráter de estranhamento do ambiente. Se “(...) a paisagem existe através de suas formas, criadas em momentos históricos diferentes, porém coexistindo no momento atual” (SANTOS, 2006, p. 67), as que procuro intervir devem possuir algum fator diferenciado, que se destaque em meio à harmonia geral. Somada à pintura, busco atingir um estágio de estranhamento visual que já é existente, e que a intervenção pictórica visa ampliar ainda mais. O processo pictórico conjuntamente com a paisagem incomum emerge enquanto dúvida proporcionando reflexões. Minha ação

perante esses ambientes não idealiza nada em específico, mas quando encontro uma paisagem atípica, sinto e defino, e tão logo já imagino como intervir.

“Percepção e estado de ânimo não se dissociando, o contemplador é uma individualidade peculiar, e é precisamente essa peculiaridade que “instaura a imagem” na concordância que passa de nós para ela e ao mesmo tempo dela para nós.” (SERRÃO, 2012, p. 144)

Conforme fui desenvolvendo estes trabalhos, percebi que a ação pictórica sobre a paisagem ofertava distintos modos de proceder. Os tipos da paisagem costumam possuir suas próprias configurações, o que determina diferentes processualidades conforme o espaço e sua estrutura constitutiva (figura 3). Cada lugar emana motivações próprias, as quais interpreto previamente antes de intervir. Interpretar é vivenciar as características espaciais numa fruição pela visualidade tridimensional da paisagem em si, percorrendo seus meandros constituintes. O filósofo Martin Heidegger dirá que:

“Os espaços abrem-se pelo fato de serem admitidos no habitar do homem. Os mortais são, isso significa: em habitando têm sobre si espaços em razão de sua de-mora junto às coisas e aos lugares.” (HEIDEGGER, 2012, p. 136)



Figura 5. Intervenção pictórica sobre paisagem, Cristal / RS, 2019.

Interpretação é contemplação. Nessa atitude é que a percepção inicia sugestividades de ações para com o ambiente. Vivenciar é uma potencialização inicial ao processo. Daí decorrem também diferentes maneiras e procedência na intervenção pictórica: por vezes mais intensas, carregadas (figura 5), ou mais discretas e cautelosas, dependendo das particularidades da localidade (figura 6).

Quando realizo uma intervenção, inicialmente permito-me sensibilizar e perceber apenas a estrutura visual da paisagem em sua pureza e autonomia, já que “(...) a paisagem é apenas a porção da configuração territorial que é possível abarcar com a visão” (SANTOS, 2006, p. 67). Posteriormente me aproximo a esse sistema estrutural regionalizado que escolhi, refletindo sobre o modo que utilizarei para sua abordagem, compreendendo seus detalhes, as nuances dos componentes paisagísticos e sua organização, estando atento às possibilidades visuais que a mesma evoca.



Figura 6: intervenção pictórica sobre paisagem. Porto Alegre / RS, 2021

Geralmente elejo uma região específica em meio ao todo, direcionando minha atenção a uma microrregião que será o espaço utilizado para a transformação visual. A importância da fotografia ao trabalho é eternizar esta

situação que é efêmera, registrando um determinado espectro da realidade cotidiana que ganha nova perspectiva quando pela intervenção junto com a pintura. É como “(...) revelar essa presença inédita da paisagem, como um processo de cura, de regeneração de forças” (CUNHA, 2012, p. 98). A fotografia então cumpre a função de registro, sua importância principal é a fixação do momento pela imagem fotográfica. O fim último é a fotografia enquanto imagem resultante, como enquadramento de uma realidade distorcida pela intervenção pictórica. Vilém Flusser argumenta que:

“Pouco vale a pergunta metafísica: as situações, antes de serem fotografadas, se encontram lá fora, no mundo, ou cá dentro, no aparelho? O gesto fotográfico desmente todo realismo e idealismo. As novas situações se tornarão reais quando aparecerem na fotografia. Antes, não passam de virtualidades. O fotógrafo-e-o-aparelho é que as realiza. Inversão do vetor da significação: não o significado, mas o significante é a realidade. Não o que se passa lá fora, nem o que está inscrito no aparelho; a fotografia é a realidade. (FLUSSER, 2009, p. 32, 33)



Figura 7: intervenção pictórica sobre paisagem. Porto Alegre / RS, 2021.

A intervenção pictórica na paisagem torna-se um local de realidade exótica, que serve enquanto meio para a geração de imagens por via do registro fotográfico. Busco utilizar-me de todos meios possíveis, oferecidos pelo contexto local, para que

a pintura se instaure o mais plenamente possível. Porém ela é apenas um meio de potencialização da singularidade que a paisagem já carrega consigo. Cada lugar, assim como suas singularidades estruturais, irão determinar possíveis trajetórias construtivas que a pintura buscará para se estabelecer com sucesso (figura 7).

Busco particularidades nos lugares que intervenho, intensificando qualidades já existentes e ampliando seus efeitos visuais num plano geral de observação. A forma pictórica surgida na intervenção vem para atenuar ainda mais as particularidades da paisagem escolhida. Procuo lugares que possuem substancialidade visual, que demonstrem o agrupamento e organização dos elementos orgânicos num comportamento diferenciado causado pelo tempo decorrente. Quando intervenho através da pintura, quero dialeticamente participar dessa história, transfigurando a especificidade visual desse lugar por meio do processo de vivência e também de interação (figura 8).



Figura 8: intervenção pictórica sobre paisagem, Porto Alegre / RS, 2021.

A história dos lugares se mostram a mim a partir da relação organizacional que seus elementos constituintes estabelecem entre si, tornando-se distintamente únicos. Cada lugar é sempre diferente, mas sua essência é a mesma. Seus comportamentos, tonalidades, materialidades; tudo isso são repetições sempre diferenciadas de uma mesma origem, um eterno devir - múltiplo - numa mesma realidade geral. Milton Santos dirá que:

“(...) a paisagem é apenas uma abstração, apesar de sua concretude como coisa material. Sua realidade é histórica e lhe advém de sua associação com o espaço social.” (SANTOS, 2006, p. 70)

Uma parte importante do trabalho é encontrar esses tipos de lugares atípicos que destoam dos contextos harmônicos da natureza geral. A trajetória percorrida dimensiona a experiência poética-constructiva do trabalho com o “(...) reconhecimento de efeitos da natureza psicogeográfica, e à afirmação de um comportamento lúdico-constructivo” (DEBORD, 1958, p. 65) na observância e fruição da paisagem enquanto princípio do trabalho. Percebo semelhança nessa sensação da vivência inspiradora e de conexão junto à natureza, sendo grato pelo instante poético ao ar livre, com a estética sonora do rapper Makalister, de Florianópolis / SC, na seguinte passagem:

“Grato a sensação, de ser quem eu sou...

Filhos do acaso...

O vento nos leva a lugares mágicos...” (MAKALISTER, 2023, Música: Filhos)

É nesse movimento de livre trajetória por espaços na natureza onde os trabalhos nascem, como dito por Makalister, sendo levado pelo vento e permitindo-me ser atravessado pelos acasos do viver. Quando me aproximo desses ambientes casualmente organizados, com uma harmonia distinta por uma crise da estrutura local, é justamente neste desvio da ordem harmônica geral que vejo possibilidades de intervenção. Concordo que “(...) a estética da ruína representa transformação, presença do passado e possibilidade de reconstrução” (CUNHA, 2012, p. 94, 95). Os desvios em si já possuem força estética, o que pretendo é realçá-los ainda mais, ampliando-os a fim de transgredir a imagética comum da paisagem, na intenção de estabelecer:

“(...) um processo possível de participação na invenção da paisagem a partir de uma falha, de uma violação, apontando para a invenção de uma fenomenologia do sublime como possibilidade regeneradora da paisagem.”

(CUNHA, 2012, p. 96)

Na época que realizei esses primeiros experimentos, estava há alguns anos imerso em intensas práticas da pintura sobre tela no ateliê, utilizando de uma infinidade de camadas e tonalidades de cor. Nestas novas experiências que relato agora, a cor preta utilizada nessas intervenções tinha a intenção de simplificar o

processo, anulando os coloridos a fim de explorar um modo monocromático na linguagem da pintura. O preto utilizado no trabalho faz alusões com a força oculta da natureza que opera as formações matéricas, também com a questão da matéria escura na cosmologia¹, que é a maior parte da estrutura cósmica e que ainda carrega muito mistério por não ser perceptível por via óptica, proporcionalmente “(...) as partículas relativísticas correspondem a cerca de 0,005%; a matéria comum, dita bariônica, a quase 5%; a matéria escura aproximadamente 25% enquanto que a energia escura 70%. (...) A grande maioria (95%) da atual composição cósmica está distribuída nas componentes escuras das quais não temos conhecimento sobre sua natureza e origem” (VELTEM, 2020, p. 44):

“A saída para este enigma é assumir que a matéria escura exista no universo, desde seus instantes primordiais, e tenha papel crucial ao conduzir o processo de formação de estruturas. De maneira mais específica, a matéria escura desenvolve poços de potencial gravitacional que acelerará a aglomeração de matéria.” (VELTEM, 2020, p. 43)

O preto carrega essas alusões, e essa força universal representada pelo mesmo é quem, em alguma medida, participa na operação dos fenômenos atmosféricos que organizam os itens orgânicos destas paisagens. A cor preta significa essa potência discreta e fundamental nas formações matéricas, participando também na manifestação visual desses itens orgânicos da natureza. Com o tempo passei a perceber que o preto está presente nas entranhas da natureza, permitindo destaque à manifestação de cores outras: cinzas (rochas, troncos), marrons e beges (terra, cascas, folhas), verdes (folhagens, vegetações). Mesmo que haja uma certa multiplicidade cromática nas superfícies da natureza, o preto costuma estar presente nas fissuras, quebras e sombras da matéria orgânica.

A intervenção pictórica sobre a paisagem tem como característica funcional ser o mais ínfima possível. Ela busca apenas a suficiência, e não a excessividade. Sua intenção é apenas a ativação do impacto visual ampliado. Nesse sentido o preto atua com imediatez na tensionamento da visualidade paisagística, permitindo maior eficácia aos desvios estéticos que o trabalho intenciona (figura 9).

¹ Sobre esse assunto ver o referencial: VELTEM, Hermano. Matéria escura, energia escura e a busca por uma nova teoria para a gravitação. Cad. Astro., vol. 1, nº 1, p. 40–51, jul. 2020.



Figura 9: intervenção pictórica sobre paisagem, Porto Alegre / RS, 2021.

Os trabalhos de Frans Krajcberg sempre me impactaram, e de alguma forma me influenciaram intensamente. Embora as particularidades do seu trabalho não sejam tão próximas ao meu, o fato da ornamentação da decadência à qual o artista busca ao esculpir novas formas em árvores carbonizadas, transformando o arruinamento da matéria orgânica numa qualidade visual intrigante (figura 10), me atingiam em pensamento conforme encontrava-me realizando essas intervenções pictóricas sobre paisagens atípicas. Fui impactado por Krajcberg quando percebi sua vitalidade profundamente direcionada à arte e ao ativismo; os tempos difíceis que passou na Segunda Guerra Mundial davam o tom da sua poética desenvolvida desde então.

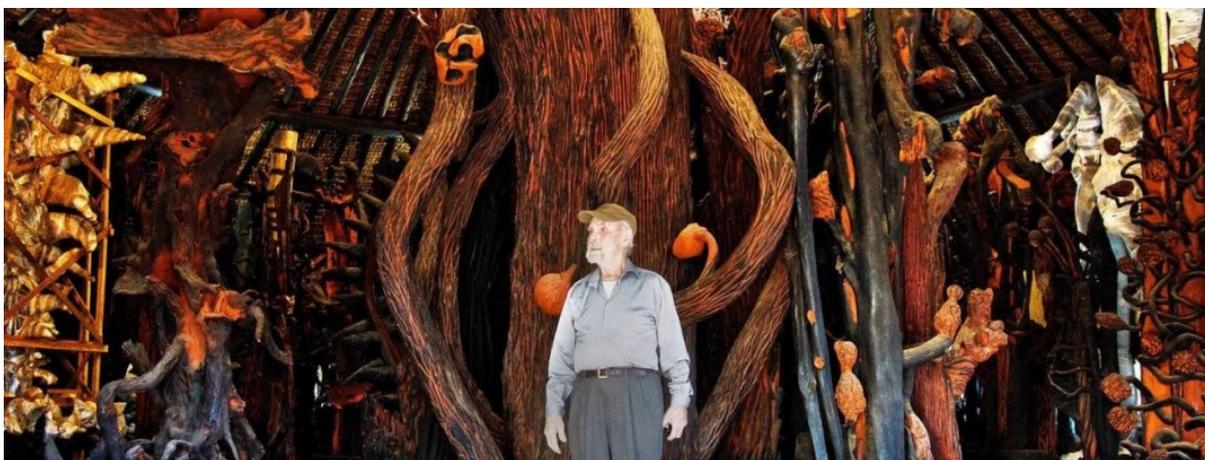


Figura 10: Frans Krajcberg (1921-2017)

Os lugares ideais para servirem como plataforma para as intervenções pictóricas devem obter características estruturais diferenciadas, estranhas, perturbadoras, convertendo este desvio num novo modo de significação do espaço. Quando me refiro ao colapso da paisagem, estou buscando qualidades estruturais relacionadas ao desviante, transgressor e marginal. É a região que está em pleno contorno no estremecimento da trajetória formadora, readaptando-se para a continuidade, por isso sua harmonia padronizada se mostra então, de certo modo, distorcida. Com partes regionais em morte e ressignificação, outras em renascimento instituindo novos rumos estruturais:

“A vida vegetativa é o alambique cósmico da metamorfose universal, a potência que permite a toda forma nascer (se constituir a partir de indivíduos que têm uma forma diferente), se desenvolver (modificar sua própria forma no tempo), se reproduzir diferenciando-se (multiplicar o existente sob a condição de o modificar) e morrer (deixar o diferente triunfar sobre o idêntico). A planta é um transdutor que transforma o fato biológico do ser vivo em problema estético e faz desses problemas uma questão de vida e de morte.” (COCCIA, 2018, p. 19)



Figura 11: intervenção pictórica sobre paisagem. Porto Alegre / RS, 2021.

Vou de encontro às instâncias paisagísticas que apresentem o momento decisivo em que a natureza se viu subitamente interferida, agredida, a partir daí reinventando-se surpreendentemente, instituindo novos movimentos de

continuidade, constância e permanência. Isso é o que permite a questão da paisagem atípica, pois ela emerge de uma situação de caos e reordenamento (figura 11). O artista britânico Andy Goldsworthy (figura 12) me influenciou pela sua questão de vivência e entrega à natureza, utilizando da percepção e dos elementos oferecidos pelo próprio meio ambiente para interações e articulações da matéria orgânica em diferentes modos. Inventivo e atento, seu trabalho possui boa intenção para com o ambiente em que realiza, sendo notável seu devir na busca de lugares interessantes para tal. Me identifico com a questão de entrega e imersão, quando sinto-me presente e atento, invocado a instituir trabalhos que proporcionem resultados potentes advindos das questões sensíveis e efêmeras da natureza em sua soberania, oportunizando diversos contextos possíveis para a articulação dos trabalhos:

“Se vou trabalhar com a natureza das coisas, as coisas mudam, e as coisas morrem, e as coisas são mortais. Realmente, apenas reflete o que é a vida e a natureza. Isso é tudo. Não é uma postura antiarte ou antipermanência; há muitas das minhas coisas que duram. Mas se vou entender a terra, tenho que entender o vento, a neve, a chuva, as folhas, o gelo e as mudanças de temperatura. Apenas reflete uma realidade para mim.” (GOLDSWORTHY, 2015, página web)



Figura 12: instalação em espaço aberto da natureza por Andy Goldsworthy.

Aprecio o pensamento de Goldsworthy, pois quando proponho experiências poéticas na natureza, a intenção está tanto para a compreensão das forças

atmosféricas agindo por sobre os espaços como para a qualidade estética e artística do trabalho. O resultado é uma consequência da compreensão dessas matérias orgânicas e as articulações que são possíveis a partir das características locais e seus comportamentos. O ato de criação nesses espaços é motivo para percorrê-los; se me aproximo, consigo obter nessa interação distintas reflexões e situações inusitadas que se somam num tipo de compreensão mais profunda acerca desse ambiente tão essencial e enigmático.

A intervenção pictórica é sempre permissiva com relação às diretrizes estruturais da paisagem. Ela se utiliza dos fatos constituintes do espaço, e os fatores influenciadores são diversos. São movimentos de troncos e galhos, o estado de suas superfícies (liso, rugoso, esfarelento, etc) e seus estágios de transformação (primavera, outono), as ocorrências atmosféricas que organizam os elementos tal como se encontram naquele instante, enfim; a intervenção se baseia nas estruturas prévias que o espaço traz arraigado em si.

Em meio às incursões pelo espaço aberto da natureza, no caso de determinado lugar e suas estruturas singulares demonstrarem significâncias a mim, com autenticidade estética e formal, este passa a ser um lugar de possibilidades e transformações através da intervenção pictórica.

A natureza possui um fator organizacional que apresenta-se na disposição de seus itens em meio ao espaço. Mas são justamente determinados contextos de trauma da paisagem, ocasionados por indivíduos ou pelo acaso, que acabam por me chamar atenção. Nestes casos a paisagem se mostra atípica e se distingue das demais situações comuns da natureza. São como realidades paralelas instauradas em meio à normalidade da ordem contínua da natureza (figura 13).

Quando percorro regiões observando e optando por lugares para realizar um trabalho, há um processo de visualização - projeção - que se dá na apreciação da paisagem atípica junto da imaginação de abordagens possíveis nas especificidades locais do espaço. É através da abordagem casual que me conecto junto à essência da natureza para uma instauração poética.



Figura 13: intervenção pictórica sobre paisagem, Porto Alegre / RS, 2021.

No movimento investigativo de imersão corporal na natureza, permito-me ser cooptado pela singularidade de lugares que possuam potencial estético para impulsionar um trabalho significativo. Reflito com Coccia a partir da questão da imersão como potencialização do processo, conforme menciona:

“A imersão (...) é em primeiro lugar uma ação de compenetração recíproca entre sujeito e ambiente, corpo e espaço, vida e meio; uma impossibilidade de os distinguir física e espacialmente: para que haja imersão, sujeito e ambiente devem se interpenetrar ativamente, caso contrário, falaríamos simplesmente de justaposição ou de contiguidade entre dois corpos que se tocam em suas extremidades.” (COCCIA, 2018, p. 41)

Percorrer espaços abertos são exercícios de autoconhecimento, assim como ponto de partida para as intervenções pictóricas. Me situo junto à natureza conforme analiso projeções possíveis pela expansão visual da paisagem atípica, intensificando sua significância visual com o auxílio da pintura, concebendo trabalhos que demonstram diferentes tipos estéticos de natureza.

Vivenciando os espaços, amplio a sensibilidade da minha observação na subjetividade que atravessa a dimensão orgânica e me atinge, emitindo a partir de sua fisicalidade, sinais intuitivos que me capturam para intervir. De modo seletivo

exerço a escolha de lugares com qualidade visual distinta, que possuam suficiência em si mesmos quando enfocados pelo registro fotográfico.

Sequencialmente vou instaurando diferentes ações para a expansão visual da paisagem atípica, a qual determinará - a partir do seu tipo estrutural - diferentes modos da pintura surgir somando-se coerentemente ao local. A visualidade que advém da ação depende primeiramente da situação original da paisagem e seu contexto, o qual sugere instruções para a intervenção fluir; posteriormente a pintura surgirá sobre o lugar, permissivamente, perante as especificidades que o local apresenta como condição de atuação.

Quando compreendo as características paisagísticas existentes, amplio minha atenção para executar o processo interativo pela pintura como meio de diálogo junto ao espaço. Assim opero a constituição do trabalho, tensionando itens da paisagem, buscando ampliar o desvio estético já existente na situação original do espaço. É na articulação da estrutura visual já existente junto da coloração preta aplicada sobre que o trabalho vai se formando. Estabeleço relações a partir da situação condizente em cada paisagem, visto que a pintura se formará diferentemente conforme o tipo estrutural que a paisagem apresenta. A intenção principal é a potencialização da paisagem atípica, evidenciando em cada uma de suas partes as suas próprias tendências regionais.

Com base nas formas e movimentos originais da natureza, essa visualidade é ampliada quando são ativadas novas especificidades estruturais por meio da pintura, evidenciando ainda mais questões de estranheza e desarmonia presente no arranjo matérico que constitui o lugar. Essa ideia de beleza baseada na estranheza é uma ideia cara a estes trabalhos, pois não está relacionada diretamente à forma e à normatividade, mas na força que o contexto desviante exprime enquanto visualidade. Dirá Nietzsche que:

“O sentimento de plenitude de força acumulada (sentimento que permite aceitar os fatos corajosamente e com uma alegria que fariam estremecer o ser frágil), o sentimento de potência expressa o julgamento do “belo”, até a respeito de objetos e de condições que o instinto de impotência somente pode considerar como dignos de ódio, como “feios”. (NIETZSCHE, 2017, p. 477)

O empenho nessa prática é de extrair o contexto transgressor da paisagem para o destaque em meio à generalidade orgânica. Neste movimento de

transformação da realidade local para algo novo e visualmente diferenciado, permito-me vivenciar o espaço e avaliar toda questão estrutural oferecida pela paisagem atípica em questão (movimentos de galhos, troncos de árvores, e as especificidades de seu entorno; seu estado de saúde, ou seja, a sua situação geral e de seus elementos constituintes, de suas cascas e superfícies - sua pele - seu estado vívido ou de decomposição); essas variações possibilitam diferentes tipos de abordagem e procedimentos a serem tomados na construção da pintura sobre o espaço, sejam em árvores lisas de superfície saudável e vigorosa, ou de árvores em fase de renovação e troca de cascas, rugosas e ásperas, ou em fase de decomposição, em ruínas e com frágeis cascas, craqueladas e esfarelentas, por vezes consumidas por insetos: tais condições são determinantes na decisão dos tipos de procedimentos a serem desenvolvidos.



Figura 14: ângulos em intervenção pictórica sobre paisagem. Cristal / RS, 2019.

Com base nesta gama de características constituintes da paisagem é que os trabalhos poderão aflorar variedades em seu surgimento, possibilitando distintas modalidades visuais (figura 14). Interajo sobre os ambientes com base no que as estruturas orgânicas sugerem, por vezes selecionando e evidenciando determinadas partes através da coloração, por vezes permitindo uma maior autonomia da forma pictórica gerando uma composição mais auto dependente. O procedimento e as ações tomadas são variáveis.

Quando a realidade da paisagem se transforma pela intervenção pictórica, presencia-se algo como um monumento natural a ser contemplado. A vivência em um espaço tido como mundano, comum, agora transformado pela proposição estética que a intervenção suscita, é o que torna este ambiente ampliado, sugerindo

sensações, visualidades e fenômenos sensitivos. Através da proposição poética, intervenho para transformar o comum em algo mais profundo e reflexivo, já que "(...) é a poesia que traz o homem para a terra, para ela, e assim o traz para um habitar" (HEIDEGGER, 2012, p. 169). Intervir sobre a superfície orgânica é como um diálogo empático junto a esta que é a essência da vida; instaurar procedimentos poéticos é habitar o espaço e tornar-se parte dele.

A imagética que emerge do lugar transfigura a tridimensionalidade desse ambiente comum em um espaço estético vivencial, que adquire uma expansão de sua realidade a partir da forma pictórica como meio, possibilitando ao registro fotográfico captar uma realidade distinta da paisagem, tornando possível circundar e envolver-se nesse espaço por diferentes ângulos observáveis, o que por sua vez possibilita uma gama de fotografias possíveis em um mesmo trabalho.

3. ORGANIZAÇÕES MATÉRICAS COMO COMPOSIÇÕES DO TEMPO-ESPAÇO

Relembro aqui a primeira frase da introdução: a pesquisa é um percurso. Quando na época das intervenções pictóricas sobre paisagem (capítulo 2), esta prática iniciou-se na cidade de Cristal / RS, cidade em que cresci e que visitava esporadicamente, realizando intervenções tanto lá quanto em Porto Alegre / RS, cidade em que nasci e na qual vivo desde 2012. Já neste estágio de vida em que se refere o atual capítulo, com as práticas aqui referidas tendo sido realizadas no final de 2021, encontrava-me morando na cidade de Capão da Canoa, no litoral do RS, pelo motivo de ter sido selecionado para atuar na educação municipal.

Logicamente que neste período de 2 anos da pesquisa de mestrado muitas situações de minha vida privada acabaram por influenciar o percurso aqui relatado. Por momentos de maior dificuldades do que outros, conciliando vida privada e empenho na pesquisa, essa dialética por vezes era mais favorável e por vezes quase impossível. A pesquisa acompanhou minha vida durante esses 2 anos e tive que ir lidando com as surpresas que a vida vinha apresentando, adaptando as práticas tanto na dimensão artística quanto teórica. A pesquisa é uma amálgama de múltiplas vivências nesse espaço de tempo que se condensam em distintos raciocínios e propostas de artes visuais que são compostas por diferentes concepções reflexivas em cada tempo-espaço na qual minha vida privada encontrava-se.

Durante o ano de 2021 já vinha desenvolvendo os processos artísticos referentes ao **Capítulo 4 (Mescla monotípica-pictórica)** e ao final desse mesmo ano inusitadamente acabei sendo convocado para atuar como professor de artes no ensino fundamental na cidade litorânea de Capão da Canoa, onde morei por 5 meses. Com o tempo mais escasso para a criação poética devido minhas demandas enquanto professor - intensificado pela brusca e imediata mudança geográfica - nessa nova experiência de vida próximo ao mar, tive que me readaptar ao andamento da pesquisa. Ficou um pouco complicado manter os trabalhos relacionados ao **Capítulo 4** já que o cotidiano era totalmente outro, o bioma litorâneo era diferentes dos quais já vinha lidando em Porto Alegre, além de não possuir mais um espaço de atelier para continuar produzindo. Isso fez com que

momentaneamente interrompesse esses processos na tentativa de reverter a dificuldade em uma nova prática.

Em Capão da Canoa, tudo levava por finalizar-se no mar. O fim último da cidade é a visão do horizonte e a sensação mística de presenciar a delicadeza ao mesmo tempo que a brutalidade que se apresenta na continuidade ininterrupta das ondas do mar, do sol forte ou do brilho intenso da lua iluminando as marés, dos fortes ventos e os movimentos dinâmicos de transformação que a areia apresentava. Imerso nessa força latente da natureza tudo parecia ser mais admirável e sublime. Como já observado por Coccia:

“ O sujeito e o ambiente agem um sobre o outro e se definem a partir dessa ação recíproca. Observada *ex parte subjecti*, essa simultaneidade se traduz pela identidade formal entre passividade e atividade: penetrar o meio ambiente é ser penetrado por ele. Portanto, em todo espaço de imersão, fazer e sofrer, agir e padecer se confundem segundo a forma.” (COCCIA, 2018, p. 41)

As forças operantes nesse lugar me atravessavam com intensidade e era uma prática quase diária presenciar o mar e me situar mais próximo da vitalidade da vida através dessas manifestações físicas da natureza. Perceber com atenção os movimentos organizacionais das matérias era como presenciar a própria manifestação viva das teorias da física. Os longos percursos na borda do mar eram minha maneira de conexão, espiritualidade e inspiração. Nestes 5 meses em que pude viver próximo ao mar, estando acessível, me permiti vivê-lo com profunda intensidade na intenção de compreendê-lo ao observá-lo bem de perto.

Nesses percursos apreciativos pelo mar, comecei a perceber fenômenos atmosféricos se organizando nitidamente perante minha visão. Mas foi por acaso que percebi: em uma de minhas longas andanças pela extensão do mar: certa vez, vi a areia gerando padrões que remetem a geometria fractal² em tempo real, após ter sido molhada por uma onda do mar (figura 15). As principais propriedades que caracterizam os fractais são:

“(…) a auto-semelhança, a complexidade infinita e a sua dimensão. A auto-semelhança é identificada quando uma porção, de uma figura ou de um

² Para maior aprofundamento, ver o referencial “Geometria fractal: propriedades e características de fractais ideais, Revista Brasileira de Ensino de Física, v. 30, n. 2, p. 2304 (2008).

contorno, pode ser vista como uma réplica do todo, numa escala menor. A complexidade infinita refere-se ao fato de que o processo de geração de uma figura, definida como sendo um fractal, é recursivo. Isto significa que, quando se executa um determinado procedimento, no decorrer da mesma encontra-se como sub-procedimento o próprio procedimento anteriormente executado.” (ASSIS; MIRANDA; MOTA; ANDRADE; CASTILHO; 2008, p. 2)

Esse fenômeno percebido diante dos meus olhos me fascinou pois, já me interessava a temática dos fractais e questões que permeiam a lógica de funcionamento da terra e do universo. Essa percepção aguçou ainda mais minha atenção para com estes movimentos da matéria que se davam com a força do vento movimentando tanto as ondas do mar como o deslocamento da areia, assim como as organizações que a onda, molhando a borda da areia, gerava na mesma. Uma série de texturas, padrões simétricos e também disformes, que apresentavam repetições em escala de formação, também tais comportamentos se repetiam em diferentes áreas desse extenso lugar como uma verdadeira mecânica da natureza. Com relação à essas experiências no mar, penso com Fayga Ostrower:

“A fonte da criatividade artística (...) é o próprio viver. Todos os conteúdos expressivos na arte, quer sejam de obras figurativas ou abstratas, são *conteúdos essencialmente vivenciais e existenciais*. Também os acasos podem ser caracterizados como momentos de elevada intensidade existencial, porquanto a criatividade é estreitamente vinculada à sensibilidade do ser. (OSTROWER, 1990, p. 7,8)

A abordagem a que este capítulo se refere consiste na observação dos micro momentos da organização momentânea presente em lugares específicos da natureza, em que percorro percebendo as múltiplas nuances apresentadas. A transformação organizacional é decorrente, e captar imagens desses instantes através da fotografia é tornar estático esse estado passageiro do ordenamento atmosférico momentâneo.



Figura 15: registro de organizações matéricas. Capão da Canoa / RS. 2021

O espaço aqui focalizado é a *pura constância mutável*: seu real estado é a ininterrupta reorganização. Nesse contexto, a ordem encontra-se justamente na definição de *movimento*. As imagens registradas pela fotografia são a fixação de um mínimo instante: sendo uma etapa entre várias, que juntas compõem a sequência - que é o movimento em si - e que faz contínuas modificações nos terrenos. Na generalidade atmosférica e suas transformações - enquanto infinidade e efemeridade, nunca estática - a realidade comum é um *eterno porvir*. Realizar esses registros é estar atento e sensível perante os fenômenos que estão em pleno acontecimento. É estar em meio deles, e vivenciá-los. Vilém Flusser diz que:

“Estar no universo fotográfico implica viver, conhecer, valorar e agir em função de fotografias. Isto é: existir em mundo-mosaico. Vivenciar passa a ser recombinar constantemente experiências vividas através de fotografias. Conhecer passa a ser elaborar colagens fotográficas para se ter “visão de mundo”. (FLUSSER, 2009, p. 66)

O Duplo Transcorrer se dá pela ação de descobrir contextos efêmeros nos espaços, em que os mesmos apresentem fenômenos organizacionais manifestados pela visualidade que a matéria ordenada proporciona. O registro dessas instâncias

tempo-espaciais³ momentâneas são revelações de uma força íntima da natureza. Logo, registrar tais situações explicitam parte de uma configuração oculta do planeta.



Figura 16: registro fotográfico de organizações matéricas. Capão da Canoa / RS. 2021.

Aqui o *transcorrer* é duplicado: uma das dimensões trata da matéria múltipla em constante reorganização pelas forças atmosféricas infindas. Outra dimensão é meu trajeto existencial nesse ambiente, na fruição de estados organizacionais tão dinâmicos que só existem como são por curto período de tempo. *São duas forças operativas num mesmo sentido*: uma é a própria vivacidade terrena, onde movimentos se dão e matérias se organizam num ciclo infinito; a outra é minha individualidade, que na ilusão crê ser autônoma e significativa por si quando na verdade é mera centelha em meio à este todo infinito. Pensando nesse sentido, concordo que:

“A vida é sempre cósmica e não uma questão de nicho; nunca está isolada num único meio, mas irradia em todos os meios; faz dos meios um mundo, um cosmos cuja unidade é atmosférica.” (COCCIA, 2018, p. 81)

³ A noção de “tempo-espaço” como unidade indissociável foi concebida pela geógrafa Doreen Massey (1944-2016), mais propriamente em seu livro “Pelo Espaço: uma nova política da espacialidade”, Editora Bertrand Brasil, 2008.



Figura 17: Sem título, 2021. fotografia de organizações matéricas. Capão da Canoa / RS.

Ao percorrer esses lugares, sei que estão como estão, e tão logo já não estarão mais. Minha percepção perante estes ambientes é ter consciência que os mesmos, de fato, não são, mas *estão*. E estando como estão, tão logo não mais serão. Nas reflexões que permeiam os experimentos do artista britânico Andy Goldsworthy na multiplicidade da natureza, o mesmo menciona:

“Se você deitar na chuva, cada chuva, tempestade, o que quer que seja, é diferente. Cada superfície é diferente. Portanto, há infinitas coisas a serem aprendidas sobre essa experiência, e é lançar-se no desconhecido que é realmente importante...” (GOLDSWORTHY, 2015, página web)

Lidar com a natureza é jogar com o dinamismo, com a incerteza, com a impermanência, com a efemeridade. É estar submerso justamente no movimento em si, que é a força operante na atmosfera. Registrar essas imagens é como uma espécie de *pausa* neste movimento sequencial contínuo, eternizando esse comportamento/organização que não somente é passageiro, mas que tem pressa: constituindo assim sua metamorfose, se esvaindo para nunca mais sê-lo. São repetições e comportamentos que se parecem entre si, mas seu funcionamento

desempenha uma multiplicidade profundamente diversificada, dinâmica e nunca pragmática.



Figura 18: Sem título, 2021. fotografia de organizações matéricas. Capão da Canoa / RS

O interesse se dá pelas manifestações da matéria, por vezes casual e caótica, outras vezes na visualização de dinâmicas ordenadas, padrões simétricos e assimétricos que estão presentes como componentes organizadores nas camadas comportamentais do todo planetário. Por vezes essa força oculta deixa seus sinais a partir de manifestações visuais resultantes das operações de comportamento matérico. O desempenho desse ordenamento dinâmico das matérias, por entre caos e ordem, se mostram mais perceptíveis em determinados lugares onde percorro na intenção de fotografá-los.

A procura se dá, em algumas fotografias, por manifestações visuais oriundas de questões que permeiam ordenamentos do micro ao macro, em comportamentos e visualidades diferenciadas. Dependendo do tipo matérico que certo tempo-espaco possua, os comportamentos visuais se diferem. Cada contexto carregará configurações próprias que irão proporcionar tipos específicos de visualidades, onde os elementos que ali se apresentam organizam-se em tipos visuais diferenciados.



Figura 19: Sem título, 2021. fotografia de organizações matéricas. Capão da Canoa / RS

Esses estados específicos, momentâneos, são instantes consecutivos que somados dão sequência ao próprio infinito - nunca estático - que permeia estes espaços, fazendo com que a mutação ocorra ininterruptamente. É justamente nesse movimento que reside uma multiplicidade de visualidades, características e contextos que não são, mas que *estão*: em plena transformação, por vezes mais discreta, por vezes mais intensa. O filósofo italiano Emanuele Coccia refletiu sobre esse dinamismo inter-relacional das forças atmosféricas regentes sobre o planeta terra, nesse sentido mencionando que:

“Tudo é fluido nele, tudo nele existe em movimento, com, contra ou dentro do sujeito. Esse mundo se define como elemento ou fluxo que se aproxima, se afasta ou acompanha o ser vivo, ele mesmo fluxo ou parte de um fluxo. É um universo, propriamente falando, sem coisas, um enorme campo de acontecimentos de intensidade variável.” (COCCIA, 2018, p. 36)

O devir das matérias e suas organizações é um tipo de naturalidade variável das especificidades regionais desses lugares, que se modificam e se reorganizam continuamente, onde os ventos são uma das grandes forças operadoras. A normalidade desses lugares é o próprio movimento da transformação, que dinamiza

a organização dessa simbiose geral entre cada contexto e realidade matérica: a areia, a vegetação, as conchas, os elementos orgânicos dos mais diversos, as formas na areia gerando texturas decorrentes das ondas, os barrancos de areia e seus desmoronamentos, quebras e fissuras, todas essas dimensões proporcionam micro realidades nesse extenso ambiente.



Figura 20: Sem título, 2021. fotografia de organizações matéricas. Capão da Canoa / RS

Essa riqueza visual é passageira e totalmente única, sendo um espetáculo vivo que está a acontecer. Coccia diz que “(...) aquilo a que chamamos vida é precisamente esse gesto através do qual uma porção da matéria se distingue do mundo com a mesma força que utiliza para se confundir com ele” (COCCIA, 2018, p. 48). O enfoque fotográfico é regional, mas trata-se de um comportamento geral. As regiões são específicas, subdivididas, mas também são a mesma coisa entre si. A heterogeneidade matérica é um tipo de estado padronizado constituído por distintas facetas. Também ocorrem certas padronagens e manchas que se manifestam na areia gerando uma visualidade que é como uma composição abstrata formada pelas forças que ali perpassam (figura 20 e 21). Esse tipo de manifestação é a própria força organizadora do planeta, que estando oculta, acaba dando sinais de sua veracidade.



Figura 21: Sem título, 2021.fotografia de organizações matéricas. Local: Capão da Canoa / RS.

São nessas diferentes situações que as potências planetárias se apresentam, num impulso pela inter-relação das matérias onde se dá o zelo entre diferentes realidades ali apresentadas em harmonia. A ininterrupta movimentação dessas matérias é a potência fundamental que faz a reciclagem, renovação e otimização dos espaços, gerando articulações das realidades matéricas entre si, onde ambas se complementam uma à outra preenchendo faltantes ou diminuindo excessos. Essas forças operantes tem a harmonia geral como fim último.

A força regente é sábia, atenta e fluida Suave e também firme, forte. Determinada e decidida. Sabe como e quando equilibrar cada micro parte dessa enormidade total. Cada pequeno contexto recebe sua devida atenção, pois a força em questão tem atenções direcionadas à cada micropartícula presente nesses espaços. Presenciar essas situações é estar imerso neste turbilhão de forças que beira a agressividade, mas que neste espetáculo acabam por despertar uma intensa beleza e profunda admiração por minha existência também ser parte deste todo, já que “estar-no-mundo significa necessariamente fazer mundo: toda atividade dos seres vivos é um ato de design na carne viva do mundo” (COCCIA, 2018, p. 43).

4. MESCLA MONOTÍPICA-PICTÓRICA

Neste capítulo apresentarei o que considero a descoberta mais intensa da pesquisa. Penso que o percurso até agora relatado me permitiu então chegar nesse estágio. Gosto muito de processos artísticos intensos, complexos e extensos, e são nas práticas do referido capítulo que considero ter atingido esse estado. As experiências anteriores foram fundamentais para a expansão de minha consciência com relação ao estabelecimento de um processo construtivo carregado de reflexões, sendo a prática deste capítulo a mais explorada e trabalhada, também a que mais consumiu meu tempo de pesquisa.

As práticas deste capítulo surgem pela necessidade de expansão do raciocínio. Sentindo ter esgotado as potências que emergiram nas experiências das **Intervenções pictóricas sobre paisagem (capítulo 2)**, senti necessidade de recomeçar um processo mais complexo na questão de seus meandros internos a serem compreendidos e resolvidos. O que me motiva são processos extensos enquanto uma possível grande aventura poética. A vivência de intensa aproximação na paisagem por via das **Intervenções pictóricas sobre paisagem (capítulo 2)** foram decisivas para os trabalhos que constam nesse capítulo. **Organizações matérias como composição do tempo-espaço (capítulo 3)** surge como um 'parêntese processual' durante os experimentos do capítulo atual.

As experiências deste capítulo iniciam-se no meio de 2021 e me acompanharam até o final da pesquisa, sofrendo um hiato de 5 meses quando estive morando em Capão da Canoa. Os trabalhos deste capítulo foram realizados exclusivamente em espaços de natureza na cidade de Porto Alegre / RS. São trabalhos que se configuram pela mistura de algumas técnicas, numa formação por encadeamento de diferentes etapas: movimentos e ações, variados e intercalados, como um jogo estruturante, mas não com pragmatismo produtivo baseado em método rígido, mas pelo empirismo - livre e lúcido - diretamente no campo aberto da natureza enquanto vivência provocativa, somado ao manuseio de materialidades orgânicas e atóxicas.



Figura 22: detalhe de trabalho: monotipia e pintura sobre algodão crú, 2021.

Busco conectar, em certa medida, *três* eixos operantes, tensionando relações conceituais, simbólicas e materiais, construindo trabalhos em artes visuais.

1ª. A vivência do meu espírito através do corpo físico entregue ao meio ambiente, me permitindo ser atravessado pela metafísica constituinte deste tempo-espaço da natureza. O trabalho passa a ser gerado na instauração de uma certa atmosfera vivencial no próprio lugar casual em questão. Podemos pensar então que:

“O estar-no-mundo das plantas reside em sua capacidade de (re)criar a atmosfera. De um certo ponto de vista, o próprio ser vivo - quaisquer que sejam a ordem e o reino a que pertence — é considerado em função do tipo de atmosfera que produz, como se estar-no-mundo significasse sobretudo “fazer atmosfera”, e não o contrário.” (COCCIA, p. 48)

Se constituímos atmosferas próprias a partir da experiência existencial, tão logo uma boa fruição vivencial nestes lugares é de fundamental importância no despontar do trabalho, já que se trata de um empirismo por vias da visceralidade no levantamento e assimilação de novos conhecimentos e concepções poéticas. Nesse sentido concordo com Coccia mencionando que:

“Se todo ato de conhecimento é, em si mesmo, um fato atmosférico, já que é um ato de mistura de um sujeito com um objeto, a extensão do domínio atmosférico vai bem além de todo e qualquer ato de conhecimento.”
(COCCIA, 2018, p. 67)

As situações sensoriais e fenomenológicas percebidas no meio ambiente desempenham importâncias quando em trajetórias na busca de contextos específicos da natureza: procurando ambientes que possuam qualidades singulares na configuração do seu espaço naquele exato instante.

2^a. A gravação de marcas das superfícies da matéria orgânica nestes lugares junto aos diversos elementos que o constituem, para tal utilizando a monotipia como meio de experiências pelo contato direto. Realizando transferências destes indícios despertados pelas qualidades da superfície orgânica para o plano geral aqui representado pelo tecido de algodão cru.

Intenciona-se captar uma etapa desta realidade local transitória, ao impregnar no tecido as impressões oriundas da matéria orgânica em suas variações, e como já dito por Jean Dubuffet, “(...) imprimir, impregnar — é o mesmo reino.” (DUBUFFET, 1999, p. 618). As marcas entranhadas na visualidade impressa são por vezes fluidas como os veios de um tronco de árvore, também rígidas e pontiagudas como as folhas de algumas árvores. O procedimento é via pressão direta sobre a superfície orgânica enquanto especificidade localizada e singular, como “(...) a estratificação, a espessura antropológica pela qual se abre uma espécie de memória muitas vezes deformante.” (DIDI-HUBERMAN, 1997, p.3). Há um amplo retrospecto visual oculto nessas superfícies das matérias orgânicas que só são perceptíveis quando capturadas pelo tecido, somente então podem ser manifestadas as qualidades formais destas superfícies

3^a. A interação com a ação pictórica através de pigmentos de origem terrosa, onde a mesma acontece em meio as marcas da natureza entranhadas ao tecido, como uma maneira de relação formal. Nesta altura do processo, a inserção da pintura estabelece uma interação dialética: busca sua célebre autonomia formante, imbricada nos processos comuns da forma pictórica em estabelecimento: expandindo sua formação *em meio e a partir* das marcas da natureza. Há um risco iminente nesta etapa, portanto busco atingir um ponto ideal entre monotipia e pintura, de modo que a pintura possa vir a ser no seu modo mais completo, sem que desconfigure as qualidades monotípicas. Essa dinâmica construtiva no trabalho é

“(...) o avanço progressivo da obra em direção à sua existência concreta, no curso do trajeto que a ela conduz” (SOURIAU apud PAQUET, 2004, p.70).

Percorrer esse caminho formante da obra é ser responsável pelo “(...) trajeto no qual esse avanço está incessantemente em perigo e é incessantemente conquistado por cada proposição concreta do agente instaurador...” (SOURIAU apud PAQUET, 2004, p 70). Mesmo num clima tenso de riscos iminentes, a monotopia não deve ser empecilho, mas sim impulsão e desejo direcionado ao processo de expansão da pintura que relaciona-se com o já existente no tecido. Neste jogo de **duas** dimensões em processo de fusão, “(...) a instauração da obra deve ser compreendida, então, não sob o ângulo do projeto, mas antes, na dinâmica do trajeto” (PAQUET, 2004, p. 70).

Esse encadeamento processual que acabo de relatar não são regras rígidas e estáticas, mas é uma certa visão geral dos procedimentos tomados. A partir desta genealogia instauradora proponho diferentes tipos de experimentos, variando seus modos, na intenção de expandir limites e descobrir diferentes perspectivas possíveis nesta idealização. Essa ordem processual permite fruir novidades que ocorrem nas variações das etapas processuais. Aprecio o pensamento de Sandra Rey quando diz:

“(...) em meio ao processo, frequentemente, o potencial semântico do trabalho se ativa e um sentido inesperado ou conteúdo mais profundo, se instaura ou se desloca. Neste caso, é preciso levar estes deslocamentos em conta; algumas vezes até mudar de procedimentos, caso contrário corre-se o risco de perder o processo da *obra que se faz*. (REY, 1997, p. 36)

Tanto existem diferentes níveis de interpretação dos fatos decorrentes nestes experimentos, como também diferentes decisões nas atitudes a serem tomadas, fazendo com que as trajetórias formantes e a organização das etapas e modos de proceder apresentem múltiplas possibilidades em cada trabalho. Produzir é buscar algo, ao mesmo tempo que contemplando cada feito que juntos formam a totalidade, já que “(...) através da imaginação formal o homem se distancia do mundo, contemplando-o como espetáculo” (BULCÃO, 2003; apud MACHADO, 2019, p. 5).

Na sequência, demonstrarei alguns experimentos baseados nas possíveis relações entre arte e natureza: intenciona-se expandir uma reflexão que desponta em meio ao processo intuitivo, testando e tensionando possíveis relações nas etapas construtivas. Também otimizando os métodos e aprofundando a percepção

das vivências viscerais no espaço da natureza atento ao pensamento que daí emerge.

Desejo demonstrar inovações decorrentes deste processo investigativo que amplia sua substancialidade poética, situada e centrada num *em si* que é múltiplo. Conforme realizo experiências, também esclareço fatos decorrentes e otimizo etapas fundadoras do trabalho. Nesse sentido, "(...) a *poiética* apresenta-se como um corpo teórico e filosófico que permite desenvolver ferramentas conceituais para uma reflexão *a partir dos procedimentos e atos de instauração do trabalho.*" (REY, 1997, p. 35). Intenciono esclarecer potências surgidas nos desdobramentos do processo de pesquisa, alcançando consolidações e coerências próprias do trabalho: instituindo relações semânticas oriundas dessa errância entre arte e natureza. A narrativa textual é como um exercício de aguçamento da reflexão perante a origem destes trabalhos, na tentativa de extrair ao máximo as questões destes processos que são extensos, fugazes, já que "(...) na escritura, o movimento dialético não conduz a uma síntese, mas a um sintoma. O sintoma da linguagem está na teimosia em dizer, não dizendo, não solucionando" (HERNANDEZ, 2015, p. 69). O modo construtivo tanto nos trabalhos quanto no texto tenta abarcar o máximo de fatos possíveis, porém há substancialidades que escapam desta apreensão geral, considerando que isso:

"(...) acontece com o texto e com o trabalho artístico, deixar que os conceitos escapem e que a ambiguidade se instale, é dar ao leitor e ao espectador o seu espaço de atuação." (HERNANDEZ, 2015, p. 69)

Experiências anteriores foram necessárias para haver então o impulsionamento para algo novo, através de um horizonte profundamente nebuloso o qual somente será revelado se houver afrontamento: por entre alegrias e tristezas, satisfações e frustrações, mas que a partir da atenção operando enquanto *otimização da construtividade* consigo alcançar resultados cada vez mais satisfatórios.

O mais importante nesta metodologia não pragmática não seria exatamente a intenção pelo resultado final, mas sim a potencialização de cada micro instante vivencial na experiência do percurso, percorrendo-os de corpo aberto e entregue ao fluxo de forças atmosféricas que me atravessam, atento aos estados momentâneos em que se encontram esses lugares, assim como as materialidades orgânicas que

os compõem: presencio fatos decorrentes e configurações estruturais que são apresentadas nessa organização casual ofertada pelo tempo enquanto *compositor de destinos*⁴.

Percorro caminhos em meio a heterogeneidade da natureza, e então defino um local. Instauro uma situação como *instância experimental localizada* num contexto específico do espaço. Há uma simbiose da presença perante o contexto localizado; é uma relação complexa de profunda vivência que leva em conta a localidade como base de ação. O trabalho e sua genealogia no espaço é múltipla, imprevisível, que emerge em certa região e faz com que a construtividade comece. O procedimento surge baseado nos fatores componentes do espaço, logo as ações empregadas nessa atividade construtiva não são padronizadas e fixas. São maleáveis e adaptáveis pois partem dos fatores que configuram o espaço em questão. Grande artista e pensador, Hélio Oiticica já nos elucidou acerca dessa questão quando menciona que:

“Toda arte verdadeira não separa a técnica da expressão; a técnica corresponde ao que expressa a arte, e por isso não é algo artificial que se "aprende" e é adaptado à uma expressão, mas está indissolivelmente ligada à mesma. É pois a técnica também de ordem física, sensível e transcendental.” (OITICICA, 1986, p. 50, 51)

Como construir, classificar ou determinar um procedimento rigidamente metodológico partindo das multiplicidades operantes e construtivas que emergem da natureza? Creio que nem sempre uma sistematização plenamente totalizadora é o melhor caminho de definição ou operação. Neste enfoque da pesquisa, acredito que uma das qualidades é uma certa indefinição descritiva que o trabalho carrega consigo, assim podemos considerar que “(...) o dizer poético das imagens reúne integrando a clareza e a ressonância dos muitos aparecimentos celestes numa unidade com a obscuridade e a silenciosidade do estranho” (HEIDEGGER, 2012, p. 177). Nesse sentido, a dimensão construtiva nesta abordagem é fluída, vivencial e experimental. É a partir do sentimento de pertencimento junto ao local que tudo pode vir a emergir, observando, pensando, tentando, propondo, readaptando, numa vigília pela boa construtividade do trabalho. Acerca disso, penso com Heidegger quando diz que:

⁴ Trecho da composição “Oração ao Tempo” de Caetano Veloso.

“Construir e pensar são, cada um a seu modo, indispensáveis para o habitar. Ambos são, no entanto, insuficientes para o habitar se cada um se mantiver isolado, cuidando do que é seu ao invés de escutar um ao outro. Essa escuta só acontece se ambos, construir e pensar, pertencem ao habitar, permanecem em seus limites e sabem que tanto um como outro provém da obra de uma longa experiência e de um exercício incessante.” (HEIDEGGER, 2012, p. 140)

Integrado junto ao ambiente que fui atraído, busco uma ritualização iniciática do processo, usufruindo dos lugares do tempo-espaço como fundamentação do trabalho, o que também permite a fruição das forças atmosféricas em maior pureza e intensidade. Nessa relação com os espaços, pela sensibilização e autoconhecimento, “(...) o passeio na livre natureza retoma os motivos da errância, a dispersão e o silêncio do homem natural, solitário porque livre da dependência de relações fixas” (SERRÃO, 2012, p. 148).

Há um processo de *re-conhecimento* de mim frente à dimensão metafísica da natureza, aqui representado por questões como o ambiente, as plantas e árvores, a vegetação, a terra e seus nutrientes, os animais e insetos, em suma, desta comunhão entre múltiplas facetas da vida num mutualismo potente e brutal em constante devir.

O que busco nesse contato direto é a revelação de um lado oculto da natureza. São como segredos contidos nos veios de troncos e galhos, ou nas formas de uma folha de árvore, que proporcionam espécies de marcas profundamente únicas que somente pelo monotipo tornam-se possíveis. Por isso “(...) a impressão é mesmo um sistema: ou seja, forma e contra-forma reunidas em um mesmo dispositivo operatório de morfogênese” (DIDI-HUBERMAN, 1997, p. 2, 3), possibilitando então evidenciar formas que constituem as superfícies naturais, seus volumes e matérias, e que quando coletadas geram uma singularidade visual que acaba por ser uma espécie de surpresa sobre o tecido.

Essas marcas se transformam em fundamentação estrutural do trabalho, e que através da monotipia se convertem em visualidades que emergem desse contato direto do tecido pressionado firmemente contra os itens orgânicos que constituem a configuração momentânea do espaço. Há um processo de fricção contra a superfície orgânica, intencionando o surgimento de um registro visual que

nasce no cerne deste ponto de encontro. Vejo esse processo muito relacionado às palavras de Didi-Huberman quando diz:

“A analogia com a reprodução sexual se torna pertinente, porque o seu processo supõe o enlaçamento estreito por pressão, muitas vezes por penetração do substrato, ou seja, da coisa essencial pelo objeto que vai ser impresso, e o resultado não é evanescente, como o caso do espelho, mas nasce literalmente enquanto corpo produzido pela operação da impressão.”
(DIDI-HUBERMAN, 1997, p. 2)

Após a coleta dessas marcas pelo monotipo, o tecido agora entranhado de gravações é levado ao atelier. Inicia-se o acréscimo de uma nova etapa através da pintura em pigmentos terrosos se somando e se articulando sobre essas marcas gravadas: encontrando seu espaço ideal enquanto forma pictórica sem que este processo instaurador ultrapasse os limites monotípicos e sua estrutura visual suficiente em si mesma.

As diretrizes impostas pelo monotipo vão influenciar um certo tipo de comportamento da forma pictórica que surgirá justamente a partir das marcas já existentes neste plano. A dialética formadora se dá pelas possibilidades que vejo para a pintura fazer-se, interpretando possíveis caminhos em meio ao contexto monotípico já existente, buscando se formar sem transgredir o que já está instaurado no tecido.

O cuidado no trabalho é manter o equilíbrio entre todos procedimentos relacionados, sem que nenhum seja corrompido pelo outro. Uma das intenções fundamentais no processo geral é proporcionar uma relação empática entre as etapas e camadas que dão corpo ao trabalho.

O território para articulações, tensionamentos e probabilidades é o tecido de algodão cru, que atua como um plano de imanência para instauração de formas e visualidades que afloram justamente no *entre* dessas relações híbridas. O tecido é então como esse plano de imanência que “ (...) não é um conceito pensado nem pensável, mas a imagem do pensamento, a imagem que ele se dá do que significa pensar, fazer uso do pensamento, se orientar no pensamento...” (DELEUZE, GUATTARI, 2010, p. 48). O tecido é o plano geral de organizações entre cada casualidade que compõe essa trajetória construtiva.

Sobre este plano de imanência da visualidade, busco relacionar diferentes procedimentos individualizados, que são operadores no trabalho, organizando-os e

construindo amarrações nessa trama de elementos únicos que se complementam mutuamente. O tecido é quem abarca a processualidade que fica entranhada em si, como um manifesto da construtividade atingida. A articulação dos processos entre si, em movimentos pra lá e pra cá por entre trajetórias na natureza, coletas de monotipias e interações pictóricas, são diferentes dimensões que juntas apontam a um certo horizonte que torna tangível alguma substancialidade do trabalho.

Nesses movimentos, busco estabelecer uma coerência, intencionando assimilações que se dão justamente no encadeamento processual originado em devir, estes manifestados sobre o tecido. Refletindo com Gilles Deleuze e Félix Guattari, mesmo se avanço na compreensão do funcionamento destes procedimentos relacionados entre si, nunca obterei pleno entendimento sobre sua realidade. O avanço da compreensão também condiciona a expansão das fronteiras dessa amálgama reflexiva, mesmo já estando presente internamente na mesma:

“O que está em movimento é o próprio horizonte: o horizonte relativo se distancia quando o sujeito avança, mas o horizonte absoluto, nós estamos nele sempre e já, no plano de imanência. (...) O movimento infinito é duplo, e não há senão uma dobra de um a outro. É neste sentido que se diz que pensar e ser são uma só e mesma coisa. Ou antes, o movimento não é a imagem do pensamento sem ser também matéria do ser.” (DELEUZE, GUATTARI, 2010, p. 48)

Minha busca pela coerência do trabalho também torna mais complexa a visão crítica perante os avanços da pesquisa, pois percebo a intuição operando mais fortemente que a intenção. Acredito que este trabalho se defina por uma significação que é muito sua, onde não há tantos espaços para vontades individuais, autobiográficas ou auto referentes; onde o protagonismo verdadeiro está entranhado no trabalho em si. O mesmo mostra-se definível conforme sua própria lógica interna vai sendo construída, ao passo que seus percursos formantes se tornam explícitos e se organizam numa consolidação geral.

São como pensamentos flutuantes que não apresentam uma linha evolutiva pragmática e linear: pois a coerência reside justamente nesse *entre* das diferentes instâncias abordadas; é em meio ao hibridismo, dinamismo e fluidez que repousa a razão desta pesquisa.

A seguir, apresento um esquema (figura 23) que demonstra as etapas formadoras do trabalho. E que são também camadas, únicas e suficientes

isoladamente, mas que acumuladas ampliam sua potência e atingem uma coerência própria ao trabalho. Este processo é uma articulação entre técnicas que constituem uma certa fundamentação processual deste enfoque da pesquisa; de modo que os trabalhos subsequentes irão apresentar tensionamentos diferenciados neste terreno investigativo: com variações nos modos construtivos, intencionando ampliar as questões internas deste campo de possibilidades.



Figura 23: etapas do processo construtivo. 2021.

Para melhor compreensão, gostaria de trazer à reflexão alguns anseios que fizeram estes trabalhos surgirem. Este enfoque da pesquisa surge justamente na etapa das **Intervenções pictóricas sobre paisagens (capítulo 2)**, as quais me proporcionaram uma aproximação com o espaço múltiplo da natureza e também na percepção de suas superfícies. Nesse contato com a natureza, pude me aproximar e perceber uma gama enorme de variedades: as fissuras, veios, dobras, as sinuosidades em geral que compõem essa manifestação visual, também a presença da energia vital que administra o todo e os diversos modos possíveis do comportamento da superfície orgânica.

As **Intervenções pictóricas sobre paisagem** me instigaram na busca de algo novo para a pesquisa, que suprisse minhas necessidades de expansão do pensamento reflexivo sobre esses novos processos experimentais na natureza. Nessas intervenções, havia um determinado movimento de adição do signo visual - pictórico - sobre os elementos da natureza. Após um certo período houve o desejo

de tratar mais atentamente a questão da pintura e seu desenvolvimento reflexivo em atelier. A experiência modificou os movimentos da pesquisa: pois se antes havia a busca de localidades para uma intervenção pictórica, agora essas significâncias da paisagem passam a servir como matriz geradora de monotípias.

A pesquisa foi se deslizando entre diferentes contextos tempo-espaciais, devido às mudanças de minha vida pessoal influenciando o processo nestes dois anos de duração. As superações dos trabalhos em sequência foram abandonando aspectos antigos mas também encontrando novos. No fim, é graças ao percurso como um todo que este corpo reflexivo acerca de processos poéticos acompanhados da natureza acaba ganhando uma intensidade expansiva. Na minha prática artística como um todo, é fundamental avançar nos processos, resolver e superar possíveis questões duvidosas ou até satisfatórias. É como uma vigília pela coerência e evolução dessa amálgama poética geral. O filósofo alemão Friedrich Nietzsche já disse que:

“É precisamente em qualquer ser vivo que se pode mais exatamente mostrar que ele faz todo possível não para conservar-se a si mesmo, mas para tornar-se *mais* do que é...” (NIETZSCHE, 2017, p. 414)

Trata-se do próprio comportamento da vida no planeta Terra. Os humanos, animais, plantas e tantas outras formas de vida possuem intrinsecamente em seu instinto tal característica. É assim que enxergo meu percurso artístico desde seus primórdios, há pelo menos 15 anos: esse comportamento de superação e evolução contínua, que se renova, se recicla, se transmuta, descobrindo internamente nos meandros da poética as novas potencialidades como força movente do processo evolutivo. Não trata-se de algum tipo de genialidade; é somente um empenho monumental para com a responsabilidade contida no desenvolvimento artístico, um não conformismo, um desvio constante da estagnação.

O que era o suporte para as **Intervenções pictóricas sobre paisagem** agora passa a ser o emissor de marcas ao tecido, capturando qualidades formais imbricadas no sistema estrutural dos itens orgânicos. Quando relevadas pelo monotipo enquanto modalidade de transferência ao tecido, tornam visualmente explícitas tais qualidades. Estes trabalhos partem de situações imersivas nos espaços abertos da natureza, na busca de qualidades de momentos e de superfícies - ocasiões efêmeras - ritualizando o instante que faz florescer uma nova

visualidade. É como o resgate de segredos formais ocultos das superfícies de folhas, galhos, troncos e solos. As condições que influem sobre este processo formador são diversas, como o clima, o estado de aleatoriedade do espaço e seus diversos modos possíveis, a boa fruição fisiológica perante o lugar, um bom estado mental naquele instante; todos esses fatores relacionados numa simbiose criativa atravessada pela energia vital ali presente.

É na concepção de uma aura com sinergia localizada pela relação com o tempo-espaço que o trabalho passa a se formar. A coerência aflora da entrega espiritual junto à natureza, resgatando, materializando e afirmando marcas proporcionadas sobre o tecido que tratam de uma vivacidade que a ela dá forma. Minha intenção com o trabalho é que a especificidade do espaço, enquanto veracidade orgânica e singularidade regional, possa impulsionar uma formação visual.

Aprecio a concepção de que “(...) a filosofia é atmosférica, pois a verdade existe sempre sob a forma de atmosfera. É unicamente em sua mistura com o resto dos elementos que cada coisa encontra sua identidade: a atmosfera é mais verdadeira que a essência.” (COCCIA, 2018, p. 117). Se a identidade do elemento orgânico, ou neste caso a marca que será gerada no tecido, encontra sua identidade quando relacionada à outras, então é justamente nessa experiência vivencial imersiva e fluida que o trabalho será configurável. Considero o pensamento de Coccia que diz:

“(...) fluido não é um espaço ou um corpo definido pela ausência de resistência. (...) Fluida é a estrutura da circulação universal, o lugar onde tudo vem ao contato de tudo, e se mistura sem perder sua forma e sua substância própria. (COCCIA, 2018, p. 31)

A sensação em experienciar lugares por via da fluidez (de trajetória, de concepção monotípica, de atitudes pictóricas) é a própria essência do processo construtivo geral, impulsionando movimentos através do anseio por descobertas que estão ocultas. A experimentação apresenta grande importância, pois é pelo acaso que há possibilidade de outros tipos de caminhos; é onde reside as novidades, surpresas, interferências, relações entre etapas, processos, materialidades e significâncias. A substancialidade poética é oriunda desta trama de ocorrências: que se acumulam, mas que também se organizam entre si, operando a construção de

um empreendimento específico que cada trabalho carrega consigo. Dirá Fayga Ostrower que:

“Esta descoberta de novas e diferentes relações que podem existir entre as coisas também amplia a visão de maturidade (...). Aqui se evidencia um aspecto, que cabe ser entendido como sendo característico de visão adulta: a capacidade de concebermos a *unidade* de um *todo* como a *síntese* de uma *multiplicidade* (...). Como adultos, podemos entender, e aceitar, por exemplo, o fenômeno de contrastes e opostos participarem de uma mesma relação, polaridades interligadas dinamicamente. (OSTROWER, 1990, p. 7)

Essa amálgama de acontecimentos é como uma reunião de distintas singularidades cruzadas num tipo de unidade não totalizadora. O filósofo Emanuele Coccia diz que o saber filosófico emerge da instauração de uma atmosfera reflexiva, e que “(...) a natureza atmosférica do conhecimento filosófico se manifesta em sua forma e na impossibilidade de reduzi-la a um saber definido por um objeto, um método ou um estilo específico que excluiria outros.” (COCCIA, 2018, p. 117). Nesse sentido creio que o trabalho possa atingir uma semântica profunda, mesmo que sua dimensão formante seja aberta, múltipla, heterogênea e fluida. Penso com Adriane Hernandez quando diz:

“(...) o sintoma, como formação crítica da forma aberta é proliferante de sentido. A dialética hegeliana seria aquela do acabamento, enquanto a dialética sintomal é aquela do inacabado. Imagem econômica é a que se apresenta como enigma, que só se diz na sua capacidade de alteração, de proposição em movimento, que só se completa na repercussão, no vai e vem, no desvio.” (HERNANDEZ, 2015, p. 81)

Como há uma extração do negativo de determinada superfície em questão, a impressão das marcas da natureza é sempre uma surpresa a ser revelada. Concordo que “(...) a matriz nos fala do lugar onde se forma, onde se coagula a semelhança, ela nos ensina o que pode vir a ser uma forma nova” (DIDI-HUBERMAN, 1997, p. 2); é assim que essas marcas da natureza são coletadas: elas entranham-se no tecido de algodão cru, de modo não fidedigno às suas configurações estruturais originais. Nesse contato, o que se revela sobre o tecido é uma substancialidade que advém da aproximação, mas que será totalmente nova e única.

A função específica da monotipia é “(...) alguma coisa que poderíamos falar espontaneamente, uma forma em negativo, a contra-forma do resultado desejado. Ou ainda esta coisa capaz de dar forma a outra coisa” (DIDI-HUBERMAN, 1997, p. 2). O contato direto do tecido sobre as matérias orgânicas é um modo de compor, apropriando-se das formas e movimentos que são intrínsecos nessas superfícies, onde o trabalho utilizará desses indícios como força operadora na construção matérica e visual.

A definição dessas visualidades proporcionadas pelas marcas sobre o tecido através do monotipo reside numa espécie de indefinição, pois é processo vívido em contínua metamorfose. Há uma angústia nessa incerteza ou indefinição, já que dúvidas emergem destas ações, como por exemplo:

“O processo da impressão seria contato com a origem ou perda da origem? Ela manifestaria a autenticidade da presença (como processo de contato) ou ao contrário, a perda da unicidade que leva sua possibilidade de reprodução? Produz ela o único ou o disseminado? O semelhante ou o dessemelhante? A identidade ou o identificável? A decisão ou o acaso? O desejo ou a morte? A forma ou o disforme? O mesmo ou o outro? O familiar ou o estranho? O contacto ou a distância?” (DIDI-HUBERMAN, 1997, p. 1)

Talvez devêssemos lidar com a significância do trabalho enquanto *não específica e definitiva*. Sua potência não está na descrição dos fatos concretos decorrentes no processo, mas sim nessas indefinições, ambiguidades e dúvidas, então “(...) poderíamos dizer que a impressão é a imagem dialética, alguma coisa que nos fala tão bem do contato (o pé que afunda na areia) que da perda (a ausência do pé na impressão que ficou na areia)” (DIDI-HUBERMAN, 1997, p. 1,2).

Essa correlação de ações que formam a primeira etapa do trabalho (o percurso, a experiência pelo espaço, o contato direto e o aflorar da monotipia sobre o tecido) buscam capturar uma determinada ocasião passageira e torná-la suspensa no tempo: convertendo uma situação efêmera para uma estaticidade que ocorre quando coletada pelo tecido. Então há o redirecionamento dessa potência, desviando-a para seu novo rumo que será um caminho pela formatividade: costurando idéias, matérias, visualidades e significados.

A partir da coleta de significâncias num contexto efêmero do espaço começa o processo que possuirá outras etapas. Embora todas as fases formantes sejam imprescindíveis, a que mais possui protagonismo estruturante, que define o teor da

totalidade, é a visualidade monotípica que emerge enquanto indício do item orgânico: pois atua como fundação, sendo alicerce para o que se seguirá. Tudo que decorre a posteriori é profundamente influenciado por essa genealogia que aflora a partir das marcas da matéria orgânica que o tecido abarca para si.

As texturas que se revelam sobre o tecido são decorrentes da umidificação de certos itens da paisagem com tinta orgânica preta criada por mim, a partir da mistura de água, terra preta e corante alimentício. Desenvolver uma tinta atóxica foi um desafio, pois houveram algumas tentativas de aprimoramento da mesma, e se fez necessário para a ética que o trabalho suscita. O tecido de algodão cru é jogado sobre, sendo pressionado contra a matéria, operando assim a transferência dessas imagéticas estruturantes contidas nas superfícies da natureza.



Figura 25: exemplo de duas modalidades de monotipia, sendo a primeira feita a partir de um único elemento orgânico, e a segunda sendo de um acúmulo de diferentes elementos. 2021.

Ocorrem variações neste processamento visto que a importância maior não está na cópia fiel do item, mas nas possibilidades múltiplas e aleatórias que a fisicalidade da natureza e suas nuances podem ofertar ao trabalho, permitindo surpresas e acasos que impulsionam movimentos inovadores ao processo. Sobre a incerteza nas transferências pela monotipia, penso que:

“(…) cada impressão vai liberar uma espécie paradoxal de eficiência e de magia: magia que seria aquela singular da tomada do corporal e universalizante como a reprodução serial; a que produz semelhanças extremas que não são mimésis mas duplicação, ou ainda a de produzir

semelhanças como negativos, contra-formas, dessemelhanças.”
(DIDI-HUBERMAN, 1997, p. 3)

Os modos de revelação desses indícios no tecido possuem algumas maneiras: sendo por preenchimento em etapas com diferentes marcas e lugares, numa composição somatória de várias marcas de diferentes lugares; ou com a impressão de modo aleatório numa sobreposição de marcas; ou pela organização de itens orgânicos no próprio espaço gerando uma malha heterogênea previamente organizada antes da impressão; ou também o preenchimento reduzido do tecido, gerando uma marca elementar e mínima focada num único item.

4.1. EXPERIMENTO 1

A primeira ação que impulsionou novos percursos nesta fase inicia-se deste acontecimento em diante (figura 26). Realizei uma monotipia na intenção de coletar as marcas contidas na superfície de um tronco o qual já havia me aproximado anteriormente, quando na etapa das **Intervenções pictóricas sobre paisagem (capítulo 2)**.



Figura 26: Monotipia baseada nas estruturas formadoras do tronco da árvore. 2021.

Este tronco já havia sido utilizado como suporte para uma intervenção. Na intenção de uma nova vertente para a pesquisa, busquei-o para testar uma hipótese que havia pensado. O tronco em questão era uma árvore que foi derrubada, e sua superfície com singularidades estruturais em seus veios e hachuras proporcionaram qualidades visuais que foram marcadas sobre o tecido de algodão cru por meio da monotipia.

Minha intenção foi captar parte de uma realidade ocasional que é pura transitoriedade. O tronco ao chão, que um dia foi árvore, hoje já é ressignificação pela decomposição: conglomerado de matéria orgânica em plena metamorfose; turbilhão de força acumulada que perdeu seu protagonismo enquanto árvore, agora doando-se pela retroalimentação da simbiose geral da natureza. Suas substâncias

constituintes, entranhadas nesta grande compactação que é tronco, serão dissolvidas aos poucos no local onde se encontra, fazendo com que seus nutrientes, fluidos e energias se espalhem auxiliando a multiplicação e renovação de novos modos de vida neste terreno.

Busco por marcas que constituem a pele da natureza, como que eternizando o instante através do processo da monotipia. As qualidades visuais que residem nessa pele costumam ser discretas, não explícitas, pois estão disfarçadas pela textura geral formada por cascas, com fissuras e veios em múltiplas variáveis. Possuem uma superfície de volumetria disforme, mas que vistos à distância aparentam um plano achatado. Essas variações só demonstram força visual quando coletadas pelo tecido: revelando múltiplas qualidades antes camufladas. Esse aspecto acerca da multiplicidade que a monotipia pode revelar já foi observado por Jean Dubuffet quando diz que tal processo:

“(...) capta num instante todo um mundo formigante de fatos e acidentes que existe na realidade, mas que os olhos do homem não podem ver. Por que não podem? Porque é um mundo muito cambiante, seus estados são por demais breves.” (DUBUFFET, 1999, p. 620)

Essa substancialidade das marcas da natureza sobre o tecido apresentam algumas variáveis com relação à singularidade dessas superfícies. Quando comparada à sua matriz original, as marcas coletadas apresentam variações causadas pelos fatores influenciadores como os modos de ação (movimentos, procedimentos, pressionamentos), as casualidades da matéria (liquidez do pigmento, contaminação do tecido, modos de comportamento) e as variáveis do monotípico (duplicações, deslizes, composições).

A partir disso desdobra-se uma nova etapa formadora do trabalho através da interação via processo pictórico que se instaura, influenciado e impulsionado, pelas características visuais que vem das tramas da natureza. Nesse primeiro experimento a seguir, a pintura interage com as marcas do monotipo, relacionando-se com os meandros e entrelaçamentos que os veios do tronco marcaram no tecido. Mas pelo excesso na ação pictórica, ocorre a total sobreposição da tinta sobre a monotipia, de modo que a pintura tenha coberto totalmente as marcas da natureza, servindo mais como estrutura para o pictórico do que propriamente uma parte processual que demonstra-se mesmo após a adição da

camada pictórica. Nesse primeiro caso a monotipia transmutou-se em pintura, adquirindo um teor vertiginoso oriundo deste sistema estrutural que forma o tronco (figura 27).



Figura 27: Experimento 1. Monotipia e pintura acrílica sobre tecido 75x45cm. 2021.

4.2. EXPERIMENTO 2

Num segundo trabalho, após as compreensões adquiridas no trabalho anterior, busquei manter as marcas constituintes da monotipia sem preenchê-las totalmente com a pintura. Assim se deu o trabalho a seguir (figura 28), onde a relação dialética entre pintura e monotipia em equilíbrio é mais evidente. Começa então uma depuração dos excessos pictóricos, tornando mais objetivo o diálogo aqui proposto: de intersecção entre natureza e arte em relação mútua na construção de uma determinada unidade visual.



Figura 28: Experimento 2. Monotipia e pintura acrílica sobre tecido 75x45cm. 2021.

Neste novo trabalho busquei uma interação pictórica mínima, tornando mais explícita a articulação possível entre o monotípico e o pictórico. Passei a pensar nesses cruzamentos processuais no anseio por novas revelações que a pesquisa poderia apresentar. Aqui a compreensão acerca do funcionamento das técnicas empregadas ao trabalho passa a ser aprofundada, entendendo ao que se direciona e se propõe, e isso vai se intensificando cada vez mais no decorrer da pesquisa. Faya Ostrower irá nos dizer que:

“Jamais a arte será mera questão de habilidade ou se limitará a meros problemas técnicos. A técnica representa um instrumento de trabalho, que o artista precisa conhecer - evidentemente - e dominar com plena soberania. (...) Mas, nas obras de arte, as técnicas acabam se tornando "invisíveis", sendo absorvidas inteiramente pelas formas expressivas. (OSTROWER, 1990, p. 18)

A sinuosidade dos movimentos percorridos pela forma pictórica se deu guiada pelos caminhos revelados nas marcas do monotipo, como um acordo organizador entre essas duas instâncias processuais: sendo possível o assentamento da pintura junto às marcas advindas da superfície orgânica. Os movimentos de formação e crescimento da natureza apresentam-se registrados na superfície de suas matérias, fluidamente assimétricas, junto à dinâmica de desvios e adaptações que a matéria demonstra entranhada em si: o dinamismo formador se apresenta na própria fisicalidade dessas matérias e são transferidos ao tecido por via do processo da monotipia.

A harmonia heterogênea se mostra na formação comum, lidando com impactos e interferências, operando comportamentos de superação perante as dificuldades e imprevistos casuais na formação da matéria orgânica. Aí reside o caráter múltiplo que proporciona uma infinidade de modos na organização dos elementos, das paisagens, também das inúmeras tipologias formais de folhas, galhos, troncos, terrenos, cascas, etc. A força vital da natureza apresenta essa potência de continuidade inventiva e ininterrupta da mistura, conforme mencionado:

‘O mundo da imersão é uma extensão infinita de matéria fluida em graus de velocidade e de lentidão variáveis, mas também, e sobretudo, de resistência ou de permeabilidade. Pois, no movimento, tudo visa a penetrar o mundo e a ser penetrado por ele. Permeabilidade é a palavra-chave: neste mundo, tudo está em tudo. A água de que o mar é constituído não está apenas diante do

peixe-sujeito, mas nele, atravessando-o, entrando e saindo dele. Essa interpenetração do mundo e do sujeito confere ao espaço uma geometria complexa em mutação perpétua.” (COCCIA, p. 36)

A estrutura visual capturada pela monotipia é como um enigma, que só revela-se através da transferência intermediada pela tinta preta captando aspectos da superfície orgânica. O que apresenta-se no tecido são características ali presentes mas camufladas, entranhadas entre as variáveis desse relevo que constitui a superfície do tronco, revelando “a sua impressão em negativo, ou seja: a impressão de ausência de algo” (CUNHA, 2005, p.118). Essa visualidade presente na monotipia carrega em si um duplo caráter: de ser *registro* ao mesmo tempo que *impulsão*, pois receberá interações por via do pictórico, que por sua vez obedece os preceitos monotípicos em seu estabelecimento. Mas busca manter a integridade da monotipia, já que a mesma perde seu protagonismo conforme doa-se pela continuidade formante do trabalho.

Todas etapas subsequentes no trabalho partem do monotipo, que funciona como visualidade, mas também como guia numa rota nebulosa a ser buscada intuitivamente pelo percurso formante: sendo possível se situar e compreender somente conforme é percorrido. As gravações sobre o tecido desempenham um papel fundamental ao preparar as bases para a construção de um empreendimento híbrido em relação inter cruzada.

A experiência de vivenciar o tempo-espaço é a essência do trabalho, onde minha fisiologia (sensorial, mental, tátil) é transformada numa sinergia junto ao espaço aberto na mais ampla multiplicidade de aspectos que se apresentam. É uma co-relação subjetiva entre mim - sujeito - e a dimensão orgânica que é a matriz da vida: nessa relação de dupla via surgem trabalhos híbridos que visam uma articulação possível entre arte e as forças da natureza como potencialização na construção da visualidade. .

Quero fissurar limites e fronteiras, provocar tremores na obsolescência de definições rígidas, colocando uma gama de aspectos poéticos, processuais, filosóficos, em relação e contaminação mútua, borrando as definições pré estabelecidas de cada uma dessas questões. No próprio proceder dessas experiências, pude perceber na prática que “(...) a instituição da obra por *sistemas abertos* impõe à instauração um campo de investigação processual em que parâmetros, operadores conceituais e procedimentos são construídos *durante* o

processo de trabalho” (REY, 1997, p. 45). Vejo a construtividade pelo viés híbrido como sendo um novo modo de percepção do conhecimento, onde cada coisa não precisa ser ilhada exclusivamente em si, mas que possam ser abertas e relacionadas entre si, multifacetadas, misturadas, proporcionando um contínuo frescor que se atualiza e se move conforme o progresso acontece.

Para a instauração do trabalho, sempre me permito absorver sinais intuitivos que afloram da minha subjetividade na percepção da natureza. Procuro me entregar ao espaço aberto absorvendo os fatos decorrentes numa determinada microrregião da paisagem. É na efemeridade, incerteza e instabilidade das circunstâncias do espaço que surgem bons impulsionamentos, onde as factuais regionais presentes nesses lugares sugerem possibilidades para serem trabalhadas. Tanto o trajeto que me leva de encontro a determinado lugar, como o espaço em si que torna-se destino, desempenham enorme importância nas experiências de fruição do trabalho, então podemos considerar que:

“(…) tal espaço implica o inesperado. O especificamente espacial dentro do tempo-espaço é produzido por isso - algumas vezes por um acaso circunstancial, outras não: arranjos-em-relação-um-com-o-outro, que é o resultado da existência de uma multiplicidade de trajetórias. Em configurações espaciais, narrativas de outra forma não conectadas podem ser conduzidas a entrar em contato, ou outras, previamente conectadas, podem ser descartadas. Há sempre um elemento de “caos”. (MASSEY, 2008, p. 165, 166)

As diferentes etapas formantes do trabalho geram um encadeamento que é construtividade: que nasce na própria experiência direta com a superfície do planeta terra e seus múltiplos elementos constituintes - terrenos, solos, minerais, vegetações, etc. A genealogia do trabalho é contaminada por aspectos diversos, oriundos da multiplicidade heterogênea dos tempo-espacos específicos em cada momento - vivência - que então engendram camadas, que são acontecimentos, significâncias e visualidades sobre o tecido. É pela mescla entre diferentes dimensões operativas, constituindo relações rizomáticas, que se dão estes trabalhos.

4.3. EXPERIMENTO 3

Nesse empirismo relacional com a natureza, que também atua como processo de autoconhecimento, amplio minhas percepções acerca dos fenômenos e questões ocultas que perpassam esses ambientes, pois se “(...) o sentimento da natureza revela individualmente uma dimensão universal” (SERRÃO, 2012, p. 149), o que intenciono é me aventurar artisticamente em lugares que são micro partes dessa magnitude cósmica. Imergindo nessa sinergia orgânica e seus fluxos, busco vivenciar e ampliar minha percepção para interpretar a regionalidade que se apresenta: me sensibilizando junto aos lugares que inspiram o florescer de instâncias que são a origem da construção poética aqui proposta. Concordo que:

“O autoconhecimento é a principal tarefa da filosofia, deslindando o original do artificial, conjecturando, por baixo de sucessivas camadas de desfiguração, a presença ainda vagamente reconhecível da natureza humana, a natureza *no* homem” (SERRÃO, 2012, p. 148).

Se o saber filosófico tem ligação com o autoconhecimento e a circunstância do ser humano inserido numa dimensão orgânica enquanto matriz de sua vitalidade fundamental, então uma das tarefas da filosofia seria investigar esse mistério acerca da existência e sua ligação profundamente arraigada na natureza. Logo, imergir na natureza em busca de momentos tanto auto-reflexivos quanto criativos faz com que os trabalhos ocasionados sejam uma possibilidade de instauração da reflexão filosófica por meio da arte, a partir de processos expansíveis enquanto ramificações do pensamento que daí decorre. Como já dito por Jean Dubuffet, “trata-se de uma manipulação, digamos, filosófica, ou poética (é a mesma coisa: a filosofia nunca foi outra coisa senão canhestra poesia)” (DUBUFFET, 1999, p. 626). E continua seu raciocínio mencionando que esse experimentalismo:

“(...) consiste em aproximar um do outro, numa forma bastante manifesta e convincente, os fatos mais afastados, provocar todos os deslizamentos de cada um deles de um plano para outro, de um reino para outro, fazer com que cada um seja capaz de tornar-se a qualquer momento qualquer um dos outros.” (DUBUFFET, 1999, p. 626)

Aprecio os argumentos de Jean Dubuffet a partir de seus processos de impressões nas matérias orgânicas da natureza (*Empreintes*), quando diz que seu procedimento:

“(...) funciona como uma máquina para abolir os nomes das coisas, para fazer cair os tabiques que o espírito levanta entre os diversos objetos, entre os diversos sistemas de objetos, entre os diferentes registros de fatos e coisas e os diferentes planos do pensamento, máquina destinada a embaralhar toda a ordem instituída pelo espírito na parede dos fenômenos e a apagar de um golpe todos os caminhos que ele traçou...” (DUBUFFET, 1999, p. 626)

E conclui dizendo que intenciona “pôr em xeque toda a razão e para substituir todas as coisas na ambiguidade e na confusão” (DUBUFFET, 1999, p. 626).



Figura 29: Jean Dubuffet. Empreinte texturologique. Tinta indiana sobre papel 27x23cm. 1959.

Quando reflito a partir do respectivo raciocínio, concordo e almejo algo muito semelhante a isso. Não há um desejo de definição plenamente sistematizada; o movimento poético do trabalho em questão quer se deslizar, de uma dimensão a outra, numa contaminação mútua e assim a força cíclica vai estabelecendo a

estruturação da visualidade. Os manifestos construtivos da matéria sobre o tecido permitem-se ser ambíguos e fluidos, oxigenados enquanto procedimento. É o dever de atenção aguçada quem estabelece a possibilidade de fatos que, aos poucos, vão sendo acumulados e organizados até atingirem uma ressonância interna ao trabalho. Tal procedimento vejo ecoar nas palavras do filósofo italiano Luigi Pareyson quando menciona que:

“(...) para descobrir e encontrar como fazer a obra, é necessário proceder por tentativas, isto é, figurando e inventando várias possibilidades que se devem testar através da previsão do seu resultado e selecionar, conforme sejam ou não capazes de resistir ao teste, de tal sorte que de tentativa em tentativa e de verificação em verificação se chegue a inventar a possibilidade que se desejava.” (PAREYSON, 1993, p. 61)

Nesse processo de experimentação monotípica, tive algumas influências como por exemplo, o grandioso artista Carlos Vergara (1941), que é um icônico experimentalista, e no auge de seus 81 anos ainda continua produzindo seus trabalhos incessantemente. Ele possui um viés em sua produção que trata de processos de monotipias e instalações compostas por um grande número das mesmas dispostas no espaço, gerando certa ambientação que se faz necessário percorrê-la para a real percepção da proposta.



Figura 30: Carlos Vergara. Instalação. Instituto Ling, Porto Alegre / RS. 2015.

A instalação de Vergara é composta por uma série de monotípias denominada “Sudários” que consiste em lenços de bolso que o artista usou na realização de gravações em diferentes países que visitou. Algumas monotípias possuem mais de uma coloração (figura 31), abarcando um teor mais pictórico, fato que remete em certa medida aos meus processos tratados neste capítulo.

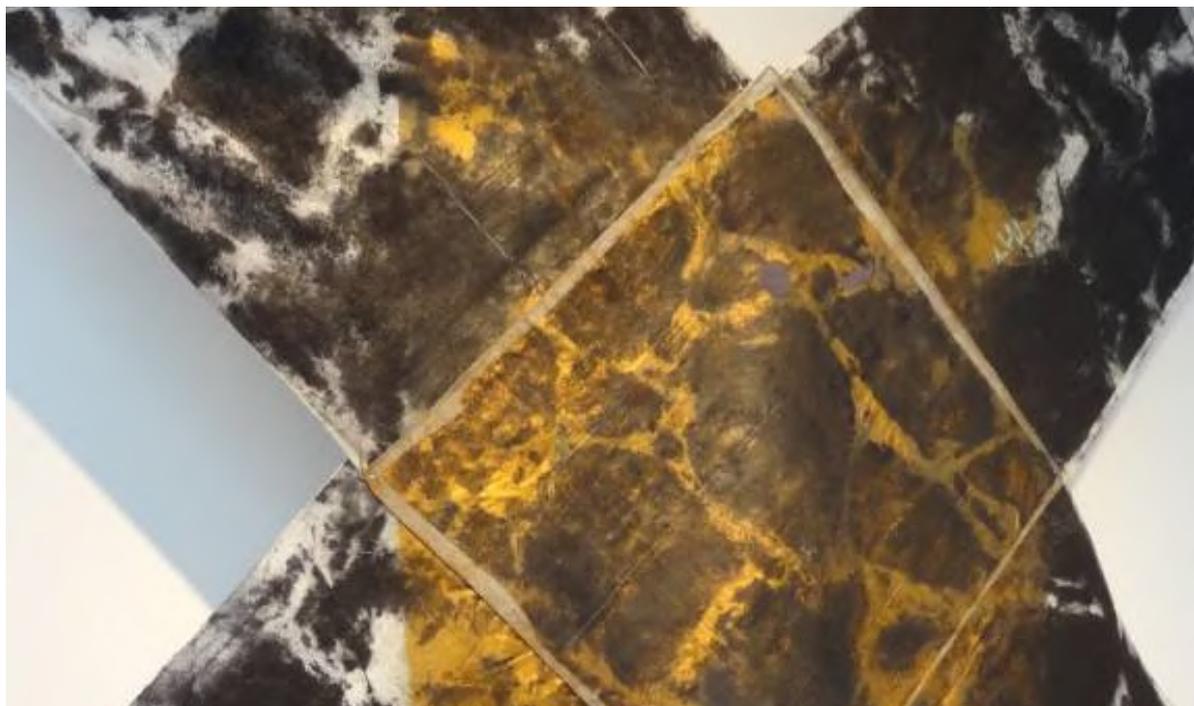


Figura 31: Detalhe. Carlos Vergara. Instalação. Instituto Ling, Porto Alegre / RS. 2015.

Outro artista que me inspirou é Luiz Zerbini com suas monotípias realizadas a partir de plantas, raízes, folhas e galhos. Tal experimentação emerge por influência do Livro “A Vida das Plantas” pelo filósofo Emanuele Coccia; livro o qual Zerbini ganhou de presente por causa de seu antigo interesse por botânica, e que também trouxe à reflexão nesta respectiva pesquisa. Sempre me vi influenciado por Zerbini, mais propriamente com relação às suas pinturas em grande escala. Em minha ótica ele é um dos maiores pintores brasileiros. As monotípias que vem produzindo são um pouco diversas entre si, não possuem uma linha estética que as equipare num mesmo raciocínio estético, possuindo cada uma certa singularidade, em que trabalha via composição por camadas formando um plano estético instigante; cores elementares mas bem decididas se diluem em meio às texturas das matérias orgânicas utilizadas pelo artista na configuração monotípica que permeia tons neutros que perpassam o preto, cinza e branco (figura 32).



Figura 32: três exemplos de monotípias realizadas por Luiz Zerbini.

Na experiência a seguir busquei intensificar a reflexão sobre os processos e a otimização de seus funcionamentos. Cada trabalho construído também funciona como ampliação deste pensamento construtivo, ampliando essa trama de significâncias que emerge e o entendimento dos procedimentos, materialidades e técnicas utilizadas (figura 33).



Figura 33: Processo monotípico sobre tecido. 2021.

Na questão imagética do trabalho, atuam duas forças pelo processo formante, que são distintas mas que se entrelaçam mutuamente. São tipos diferentes de força: uma delas é o monotipo, que é quase imediato em sua revelação, mesmo que em grande escala, e preenche rapidamente o plano do

tecido. Traz consigo uma suficiência visual, uma certa rigidez formal e uma estaticidade perante o suporte. Se propõe a ser apenas uma parte da cadeia de processos que se acumulam pela unidade do trabalho. Sua força reside na magnitude visual imediata que decorre de sua revelação, demonstrando autonomia e suficiência, mas que servirá como etapa e também como potencialização dessa cadeia de processos. Influenciará diretamente, através de seu poder sugestivo, no surgimento do pictórico que se dará a partir, e entre, tais marcas contidas no tecido.



Figura 34: Monotipias em secagem, Porto Alegre / RS, 2021.

Já a pintura em pigmentos terrosos é força operadora de outra espécie: a diferença é que ela não surge de imediato como no caso da monotipia, mas sua substancialidade vai sendo trazida para a visualidade, concebida conforme as pinceladas, formas e encaixes vão sendo organizados coerentemente. Devem ser acompanhadas pela cautela como reguladora do assentamento das formas pictóricas perante o monotipo: controlando a formação para que não seja ínfima, mas que avance sem excessos desnecessários. O artista pesquisador canadense, Bernard Paquet, comenta sobre esse estado de mistério e revelação das formas na pintura, dizendo que:

“(…) o que nasce diante de mim só pode ser diferente de minhas expectativas porque esse nascimento é único e deve sua existência somente ao trabalho sobre a matéria naquele momento, naquele local, sobre aquele suporte, com o auxílio de um instrumento particular e segundo movimentos impossíveis de repertoriar e de refazer.” (PAQUET, 2004, p. 73)

Neste aspecto, o processo pictórico é mais cauteloso, pois a pintura deve ser imbricada entre as marcas da monotipia, ou seja, possuirá uma certa autonomia formante - natural à pintura - mas que é reduzida pois deverá obedecer determinados preceitos impostos pelo monotípico (figura 35).



Figura 35: Experimento 3. Monotipia e pintura sobre tecido 90x70cm. 2021.

Dai decorre o processo formante que regula sua dinâmica em relação à rigidez contida na textura presente na monotipia para que a mesma não seja

corrompida ou desfigurada por atitudes precipitadas na pintura, ao mesmo tempo que tal dimensão pictórica se assenta nas significâncias monotípicas já presentes no tecido. Luigi Pareyson nos diz que:

“A tentativa sai da esfera da busca para a da descoberta, do campo da livre inventividade para o da necessidade racional, precisamente quando intervêm as leis específicas e os fins próprios da operação sancionando a possibilidade encontrada. E só assim as leis e os fins podem tornar-se, no curso formativo, inventivo, tentativa de uma operação, a regra individual da obra que se há de fazer. (PAREYSON, 1993, p. 63)

Nesse sentido, esse processo de mescla entre as dimensões monotípica e pictórica vão sendo decantadas com muita calma nas atitudes tomadas sobre o tecido. Há muito de visceralidade na processualidade geral, mas fundamental se faz a racionalidade junto da cautela como meios de alcance de um bom resultado final para o trabalho, já que “(...) o conceito de êxito ou sucesso exige ao mesmo tempo os de lei e liberdade, de norma e aventura, de necessidade e contingência, de legalidade e opção, de regra e incerteza” (PAREYSON, 1993, p. 60, 61).

O entrelaçamento entre essas duas dimensões se dá no fato das texturas monotípicas trazerem indícios da natureza que sugerem caminhos formantes para a dimensão pictórica ao mesmo tempo que a formação pictórica se constrói balizada por estes aspectos visuais que pré existem no plano de imanência que é o tecido de algodão cru. A última etapa do trabalho costuma ser a pintura, que tem por tarefa fazer a amarração geral do trabalho. Quando observo as marcas do monotipo, vejo seus aspectos compositivos e subjetivamente pressinto possíveis caminhos a serem tentados pela pintura conforme a mesma adentra em meio aos pressupostos monotípicos já contidos no tecido. Nesse caso reflito conjuntamente com Luigi Pareyson quando comenta que:

“O que no caso particular se deve fazer, racionalmente, não se sabe de antemão com evidência, mas é necessário descobri-lo e só no ato em que, entre as diversas possibilidades inventadas no decorrer das tentativas, se chega a descobri-lo, ver-se-á claramente que era precisamente isso que a razão exigia, nessa situação, quando a razão intervém para confirmar a possibilidade boa e converter a tentativa em descoberta. (PAREYSON, 1993, p. 63)

A formação está em constante devir, e nunca se possui uma certeza acerca dos passos a serem tomados do início ao final do trabalho. Há uma certa imaginação e visualização muito vaga, porém é somente no jogo das matérias e atitudes que a visualidade desempenha seu florescimento. É uma cronologia de tentativas, regulações, acertos, erros e consertos. As marcas da matéria orgânica sobre o tecido costumam sugerir visualidades, estruturas, composições, que receberão a interferência de meus conhecimentos nas linguagens pictóricas anteriores à esta pesquisa, para então conceber seus caminhos construtivos e estruturais.

Tenho vasta experiência no campo da pintura, fato que me proporcionou acumular um retrospecto operacional de reflexões e técnicas que me auxiliam na compreensão dos fenômenos que apresentam-se nesta pesquisa: tanto nos aspectos singulares do monotipo que irei evidenciar, ativando-os através da pintura; como o comportamento da pintura em sua formação, e da demora na secagem para então perceber o que foi feito. É um processo entre atitudes cautelosas e análises das mesmas.

Utilizo os indícios oriundos da natureza como disparadores da imagem, como estrutura em essência, para invocar o vir a ser do trabalho. Através dessa relação entre as marcas da natureza recebendo a articulação pictórica - que se dá *em meio* e *a partir* desses segredos ocultos na superfície orgânica - opera-se uma compactação de diferentes instantes do tempo e da matéria numa unidade que, em alguma instância, define o trabalho. Esse disparador monotípico é quem define o clima do trabalho, pensando a partir da concepção de Coccia quando menciona:

“Um clima é o ser da unidade cósmica. Em todo clima a relação entre conteúdo e continente é constantemente reversível: o que é lugar se torna conteúdo, o que é conteúdo se torna lugar. O meio se faz sujeito e o sujeito meio. (COCCIA, 2018, p. 31)

Ou seja, não se trata somente da visualidade que o lugar propicia, mas toda sua especificidade local, matéricamente e energeticamente falando, que ali atravessam minha psique e contaminam o tecido enquanto plano construtivo do trabalho. Essa impulsão do clima essencial ao trabalho me acompanhará mentalmente mesmo que retirado do local de natureza que o originou, influenciando

minhas ações em atelier conforme a continuidade do processo construtivo ao trabalho.

Embora a imagética geral do monotipo demonstre semelhanças com as texturas da superfície orgânica, na etapa da pintura intenciono uma construção ambígua da imagem final do trabalho. Busco converter a obviedade das marcas contidas no tecido em uma dimensão visual que operem sensações de lembranças e dessemelhanças, fazendo com que o trabalho possua significações flutuantes e abertas. O processo monotípico nesses trabalhos opera como um meio de experiências do contato direto: a importância está mais para a relação com a origem geográfica que a envolve do que para a intenção de captura de impressões fidedignas. Sobre o procedimento monotípico enquanto experimentalismo, concordo que:

“Os impressores: cada um tem a sua própria definição de forma, que é mais técnica, mais prática, mais matérica. Para eles a forma é molde, é uma atriz. Alguma coisa que poderíamos falar espontaneamente, uma forma em negativo, a contra-forma do resultado desejado. Ou ainda esta coisa capaz de dar forma a outra coisa.” (DIDI-HUBERMAN, 1997, p. 2)

A relação que se estabelece entre o monotipo e o pictórico é como um jogo compositivo, que busca estabelecer através de formas e manchas uma estética originada nos movimentos da natureza, mas que se transforme numa certa abstração visual, que carrega camufladamente em si as várias etapas que formam o trabalho. Essa estética se dá justamente no entre si das etapas construtivas que se relacionam gerando uma acumulação final: constituída por percursos, marcas do tempo, da matéria orgânica e das escolhas pictóricas gerando um ciclo de contaminações entre multiplicidades constituintes de cada uma das etapas formantes.

4.4. EXPERIMENTO 4

Em cada novo experimento realizado, busquei expandir um pouco mais minha compreensão sobre novos fenômenos: tensionando diferentes hipóteses em cada procedimento. O movimento de ir é sempre um momento propício ao incerto, e que ampliam novas perspectivas. A direção tomada rumo ao espaço aberto é sempre uma vivência constituída pela multiplicidade: de raciocínios que despontam, de visualidades apreciadas neste caminho, da minha psicologia no instante da ação que aspira experiências bem sucedidas.

Os experimentos são como exercícios para novas perspectivas acerca desse objeto de investigação, suas maneiras comportamentais e suas respectivas características. A própria processualidade deste fazer, em cada trabalho, propicia diferentes facetas, cada uma com suas próprias necessidades. Penso o processo monotípico não apenas como uma modalidade de realização de monotipias, mas como um meio de experiências do contato direto e de coleta de significâncias visuais diretamente da matéria orgânica. Nesse sentido esse processo é mais livre e desviante. É pela questão de contaminação e visceralidade que este processo opera, revelando questões imagéticas que fujam da obviedade factual de uma monotipia do item orgânico de modo verossímil. A intenção direciona-se às possibilidades de caos e abstração permeando as factualidades que a monotipia revela quando em procedimentos experimentais e levemente despreziosos.

Mesmo que parecidos seus modos de fazer, cada momento dedicado a esse empirismo gera resultados diferentes e inusitados. A pesquisa traz esse caráter de renovação dos fatos, e também revelação de novas condições. Fico atento em cada etapa que constitui a construção do trabalho, percebendo que “(...) em meio ao processo, frequentemente, o potencial semântico do trabalho se ativa e um sentido inesperado ou conteúdo mais profundo, se instaura ou se desloca” (REY, 1997, p. 36). Cada acréscimo reflexivo que se soma, ao mesmo tempo que expande a visão do objeto investigado, também confunde, pois instaura novas probabilidades baseadas no desdobramento processual: novos fatores antes inimagináveis se revelam através da repetição de ações processuais, paulatinamente possibilitando novas aparições de fatores que contribuem para a compreensão geral do trabalho.

Por isso a presença atenta perante os experimentos fazem com que a pesquisa possa ser otimizada, percebendo as dinâmicas que se articulam na insurgência dos trabalhos. Penso com Sandra Rey quando diz que:

“Neste caso, é preciso levar estes deslocamentos em conta; algumas vezes até mudar de procedimentos, caso contrário corre-se o risco de perder o processo da *obra que se faz*.” (REY, 1997, p. 36)

A presença plena tem fundamental importância na coerência que o trabalho em formação busca atingir, caso contrário a visualidade pode vir a ser corrompida devido atitudes precipitadas: um ato falho qualquer, em uma das etapas do processo geral, pode desfigurar a intenção estética desejada.

Mesmo que diferentes um do outro, cada trabalho traz questões únicas em alguma parte de sua construção ou dos métodos empregados, contaminando o todo reflexivo. Essas questões inovadoras fazem com que a pesquisa, num plano geral, obtenha determinado fio condutor, de modo que os passos tomados nesta busca, por si só, observados cronologicamente, demonstram as etapas percorridas para que o saber adquirisse sua própria razão de ser.



Figura 36: organização de itens orgânicos para realização de monotipia. 2021.

Nesses trabalhos que seguem, busquei variar as atitudes a fim de novos resultados, mas também otimizando ações que já estão presentes no processo. A intenção foi melhorar o processo de composição monotípica, pois até o momento as mesmas vinham apresentando alguns equívocos em seus resultados.

Nessa experimentação procurei organizar as folhas de árvore previamente, almejando determinada composição a ser alcançada pelo monotipo. Foi importante aqui clarear as compreensões do modo eficaz de coleta dessas marcas da matéria orgânica, junto ao manuseio e composição prévia dos itens naturais que serviriam como meio de impressão sobre o tecido (figura 36), como um novo passo desestabilizante para novos comportamentos formantes do trabalho.

Variar os modos de concepção do monotipo é também inovar a essência formante do trabalho, pois este momento é de profunda importância: aqui emerge o florescer das gravações, revelando configurações e comportamentos da natureza que encontram-se camufladas em suas superfícies. Nessa relação junto ao ambiente e aos contextos propícios neste tempo-espço constituinte é que o trabalho forma suas bases e adquire validação enquanto visualidade digna.



Figura 37: Monotipia sobre algodão cru 1.40 x 0.90m. 2021.

Busquei organizar determinada composição manipulando as folhas de árvore sobre o solo, desejando certo ordenamento para a concepção monotípica, almejando que isso pudesse preencher o plano geral do tecido numa só impressão. O resultado desta coleta constituiu-se por esse planejamento, mas acabou recebendo novas marcações com folhas individualizadas sobre as impressões já realizadas até então (figura 37).

Posteriormente houve a adição cautelosa de pigmentos terrosos. Se cada novo trabalho é uma oportunidade de otimização dos processos, aqui a intenção se projetou - além da otimização da coleta monotípica - a um maior controle acerca da formação pictórica. Em determinados momentos, nos processos anteriores, perdi o controle da composição pictórica perante o monotipo, havendo aqui uma atenção maior no porvir da pintura em si (figura 38).

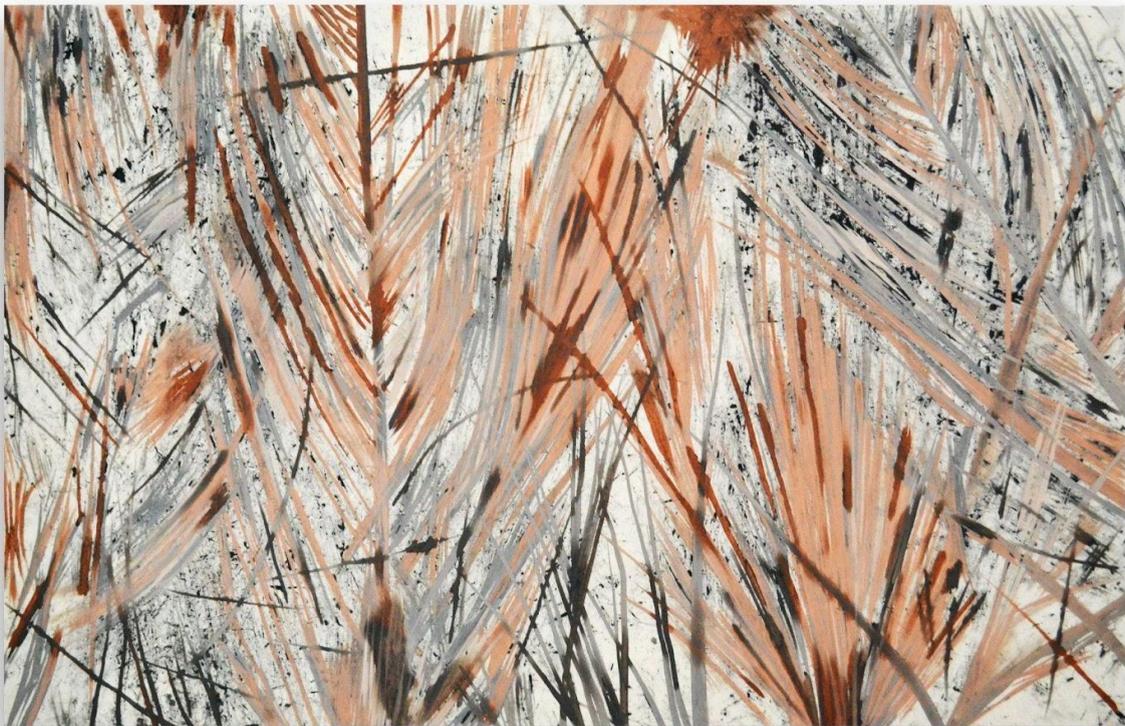


Figura 38: pigmentação terrosa sobre monotipia 1.40 x 0.90m. 2021.

Busquei refinar o trabalho cada vez mais, removendo ao máximo o forjamento de formas tendenciosas, tentando fazer permanecer somente as formas verdadeiras que de fato emergem da imagética monotípica. Como mencionei anteriormente, a malha de texturas na monotipia sugerem visualidades falseadas por sua heterogeneidade provocando impulsos por uma idealização formal. Mas

aqui a intenção é pela factualidade, então a atenção para que isso não ocorra se faz fundamental.

Deixei o tecido de algodão cru sem preparação do fundo acrílico branco, mantendo o tecido em seu estado puro, o que gerou novos comportamentos na tonalidade da argila. A reação perante o tecido mudou, tornando-se mais clara quando plenamente seca. A argila vermelha integrada no algodão cru se somatiza e revela uma tonalidade diferente de sua cor original quando em estado concentrado. Também a argila preta, quando utilizada neste trabalho torna-se um cinza claro. O “durante” nesses processos apresenta um espetáculo passageiro, fugidio, que dura o tempo que divide os momentos da adição até a completa secagem.

Logo quando aplicado apresenta tonalidades fortes que vão se integrando ao tecido conforme se clareiam. A construção desse trabalho suscita cautela, prevendo um prolongamento do tempo para a real percepção do comportamento da argila. O imediatismo é um grande risco ao controle da composição, pois somente na secagem completa torna-se possível observar verdadeiramente o resultado do trabalho (tais diferenças podem ser comparadas entre as figuras 38 e 39).



Figura 39: Experimento 4. Monotipia e pintura sobre algodão crú 1.40 x 0.90m. 2021.

4.5. EXPERIMENTO 5

Neste novo experimento, a tentativa se deu pelo tecido que foi umidificado antes de ser friccionado contra os itens orgânicos. O comportamento da impressão se deu diferenciado, com marcas mais diluídas e manchadas (figura 40), menos rígidas e ásperas como na monotipia do trabalho anterior.



Figura 40: Monotipia realizada com tecido úmido 1.40 x 0.90m, 2021.

Nessa nova modalidade monotípica, mais fugaz ao mesmo tempo que dessemelhante dos itens que a originaram, busquei trabalhar com a pigmentação terrosa partindo deste novo modo comportamental das impressões. Houve também a realização da pintura de modo mais manchado, sem delinear ou demarcar

firmemente a pincelada (figura 41). A mutação nos procedimentos é uma constante nessa investigação, como já dito por Pareyson:

“(…) nem sempre um projeto consegue absorver em si a sua própria exequibilidade a ponto de eximir o executor de todo o esforço de invenção e abandoná-lo a uma extrínseca e mecânica "execução". Nesses termos, a execução deve ser um prolongamento da própria concepção do projeto, não só no sentido de lhe ter que interpretar a capacidade operativa, mas pode até chegar a condicioná-la, modificando a ideia no decorrer da execução.”
(PAREYSON, 1993, p. 64)



Figura 41: Etapas do processo construtivo do Experimento 5. 1.40 x 0.90m. 2021.

Essas estruturas lineares bem demarcadas que se sobressaem sobre as manchas monotípicas mais diluídas foram pinceladas guiadas pelos movimentos dos principais galhos das folhas utilizadas na impressão (figura 42). As folhas fazem a veiculação dessa visualidade, sendo característica estrutural quando no estado de elemento orgânico - e em certa medida oculta - e que quando veicula suas configurações estruturais para o plano do tecido acaba por revelar uma textura que adquire protagonismo enquanto questão formal do trabalho .

Tive algumas incertezas no decorrer construtivo desse trabalho, o que me levou de volta ao seu local de origem novamente: onde adicionei novas etapas pela monotipia mesmo após ter já realizado alguns processos pela pintura. Tentativa para descobrir novidades, que naqueles instantes vividos causavam grandes incertezas. Distanciado do trabalho, percebi novas questões justamente nessas inovações oriundas do incerto.

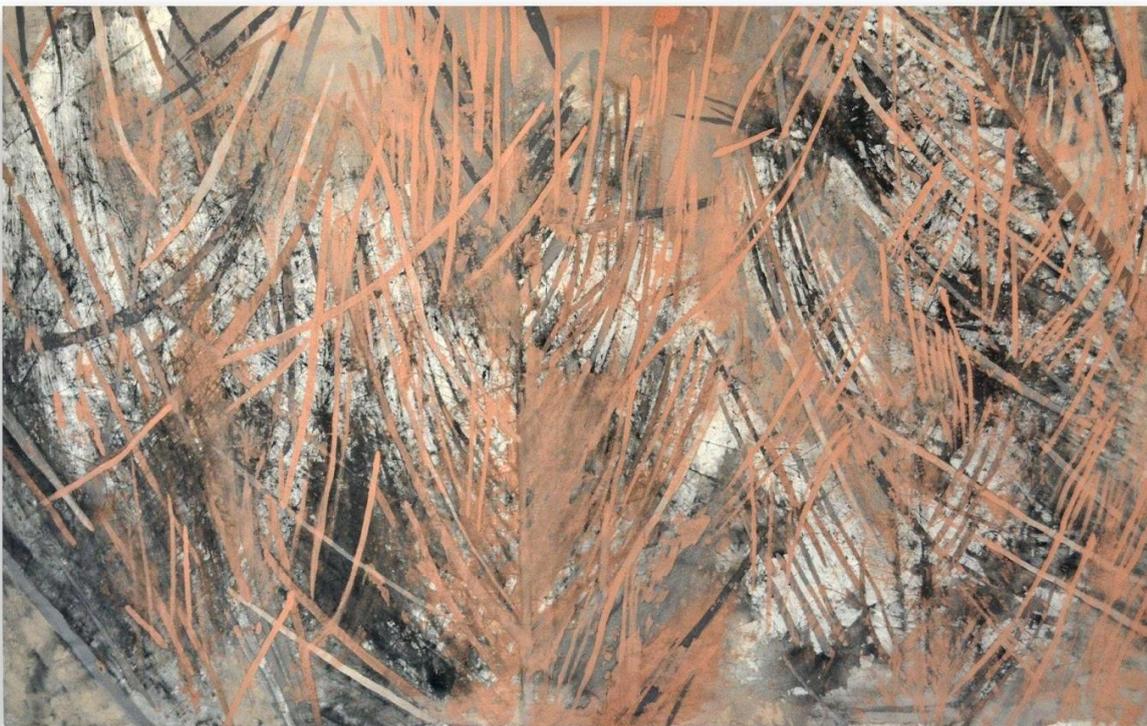


Figura 42: Experimento 5. Monotipia e pintura sobre tecido de algodão cru 1.40 x 0.90m. 2021.

4.6. EXPERIMENTO 6

Qual a realidade do lugar? Nos movimentos que realizo no campo das multiplicidades da natureza, distintas concepções possíveis se sobressaem conforme a fruição pela heterogênesse do espaço. Cada movimento de busca se distingue das demais, através do percurso enquanto preparação da essência impulsionadora da formação.

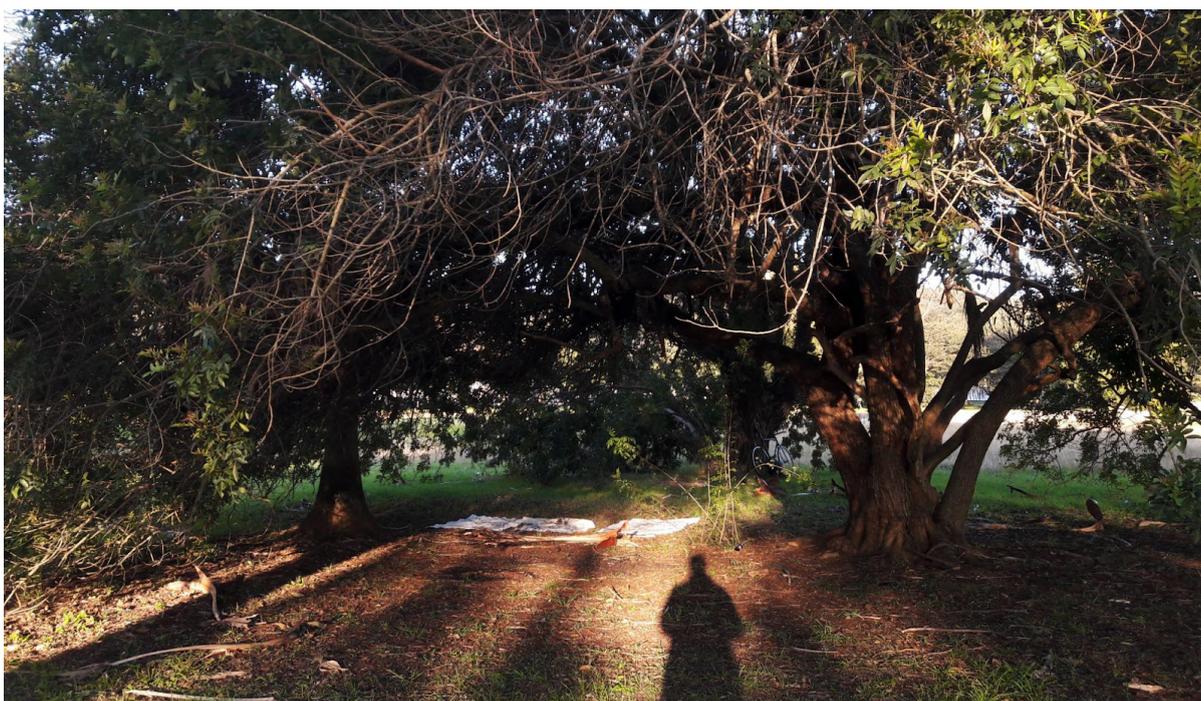


Figura 43: local de concepção monotípica. Porto Alegre / RS. 2021.

A definição de uma região para atuar, num determinado raio de alcance, são condições originárias do processo. Para além da simples cadeia de etapas dos procedimentos, a realidade do espaço sempre será o ponto primordial para tudo que advém posteriormente, então podemos refletir se:

“O *começo*, ponto de partida de um trabalho, co-incide com sua *origem*? Se o começo pode ser localizado como o início contingente e circunstancial de alguma coisa, a origem é aquilo que nasce constantemente no devir.” (REY, 2004, p.39)

Ou seja, o acaso do tempo-espaço em questão é sempre o verdadeiro disparador, quer sejam por descobertas que ampliam a complexidade do processo, quer sejam por erros e percalços que ocorrem. Tudo isso contribuiu na concepção

dos experimentos. O espaço enquanto região contextualizada traz características únicas - efêmeras - que ali estão, e que me atravessam enquanto fenômenos da realidade específica onde irei experienciar possibilidades poéticas. Dirá a artista e pensadora Fayga Ostrower que:

“Cada artista (...) terá provavelmente seu próprio repertório de coincidências, ou talvez até mesmo de erros cometidos que se transformaram em acertos. Constituem sempre eventos imprevistos e surpreendentes. No entanto, parecem ocorrer num momento exato da vida, momento por vezes decisivo na realização de certos objetivos. (OSTROWER, 1990, p. 2)

E de fato, é disso que se trata. Atentar-se às ocorrências, distorcer os erros diluindo-os na coerência singular do trabalho, observar, tensionar limites, unir tudo numa simbiose construtiva; buscando assim, aos poucos, a potencialidade formal aqui intencionada.



Figura 44: Monotipias em secagem. Porto Alegre / RS. 2021.

O lugar sempre apresenta suas próprias determinantes factuais para o diálogo subjetivo, tornando a experiência vivencial e criativa amplamente interligada ao tempo-espaço decorrente. A sinergia que se estabelece nesse momento

demarca a instauração do trabalho e influencia todas as fases posteriores deste hibridismo processual.

Assim o lugar enquanto propulsor do trabalho também oportuniza uma imersão ao corpo da natureza e sua vitalidade, para entendimento dos possíveis elementos a serem trabalhados. Concordo com Coccia quando diz que:

“(...) o estado de imersão é sobretudo o lugar metafísico de uma identidade mais radical, a identidade entre o ser/estar e o fazer. Não se pode estar num espaço fluido sem modificar *ipso facto* a realidade e a forma do ambiente que nos rodeia.” (COCCIA, 2018, p. 41)

Minha integração junto ao espaço se dá por ações de interpretação, investigação, manipulação e organização dos elementos. Assim, cada recorte no espaço onde me encontro funciona como laboratório de experiências que é vivaz e oferece contextos próprios para atuação. Há uma dinâmica apreciativa e exploratória, pois é a partir dos estados nesses lugares que irei vislumbrar possibilidades para o monotipo, após analisar os elementos orgânicos possíveis para imprimir-se no tecido.



Figura 45: itens orgânicos utilizados na monotipia. 2021.

Neste caso, são as folhas que proporcionam a revelação desta faceta estrutural da natureza. Acerca deste aspecto, Coccia dirá que “(...) é sobre as folhas que repousa não apenas a vida do indivíduo a que elas pertencem, mas também a vida do reino de que são a expressão mais típica, e mesmo de toda a biosfera” (COCCIA, 2018, p. 30). Com o indício do item orgânico demarcado no tecido, tais marcas também carregam características imagéticas que definem a tipologia estrutural, seu meio ambiente de origem, estreitando ligações com sua região originária.



Figura 46: monotíпия sobre algodão crú 1.40 x 0.90m. 2021.

Nessa sessão de trabalho obtive 3 impressões sobre tecido, sendo essa experiência um importante momento de otimização do método de concepção monotípica. Constatei melhores resultados no tecido em seu estado totalmente seco, coletando marcas das matérias orgânicas bem encharcadas de tinta escura como meio transferidor. Neste estágio da pesquisa meus experimentos processuais vinham se alinhando e apresentando um maior domínio técnico nas suas etapas construtivas, deixando menores margens de erro nos percursos. Essas impressões ocorreram com intenções bem definidas, com maior assertividade nas ações de coleta das marcas (figura 46).

As atitudes tomadas na relação entre o monotipo e o pictórico neste trabalho ocorreram com qualidade satisfatória, tornando cada vez mais objetivas as ações fundamentais do processo e os domínios necessários para bons resultados em cada etapa constituinte do trabalho.



Figura 47: registro durante a construção do trabalho. 2021.

Com esses resultados consigo dimensionar o crescimento deste enfoque da pesquisa, percebendo como a investigação e o desdobramento processual tem capacidade de otimização nas ações, ideias e técnicas, fazendo com que o próprio trabalho demonstre a mim, passo a passo, as atitudes necessárias para que o mesmo consiga atingir estados elevados de sua construção: ampliando qualidades e coerências de sua instauração poética cada vez mais concisa e fortificada.



Figura 48: Experimento 6. Monotipia e pintura sobre algodão cru 1.40 x 0.90m. 2021.

4.7. EXPERIMENTO 7

O ponto de cruzamento entre processos híbridos: o que emerge dessa trama de relações? Uma questão instigante em minhas reflexões, ao realizar a interação do pictórico sobre o monotipo, é: o que de fato surge desse encontro de técnicas e experiências em inter-relação?

Refletindo sobre o encadeamento dessas etapas que dão corpo ao trabalho, questiono se a substancialidade que daí emerge encontra-se ancorada nesse ponto de encontro, que é firmado pelo trabalho em si. Sua dimensão física e seus fatos matéricos se projetam enquanto um marco definidor dessa teia de ações variadas: onde cada uma contamina a próxima que virá, impulsionando a continuidade processual.

Quando estive elaborando este trabalho (figura 49) me indaguei se a organização subjetiva operada na mescla de etapas - entre o pictórico que vem sobre, e impulsionado pelo monotipo- são meramente organizações processuais ou uma transmutação deste encadeamento híbrido para uma realidade além da obviedade material e simbólica que se apresenta.



Figura 49: Experimento 7. Monotipia e pintura sobre algodão cru 1.40 x 0.90m, 2021.

Nessa trama de relações, a monotipia não possui protagonismo individualizado, como imagética principal e única. Em contrapartida, ela tem intenso protagonismo na função estrutural do trabalho, influenciando todos acontecimentos que se sucedem perante o tecido.

Sua importância reside na doação que faz de sua *integridade* em prol do impulso à forma pictórica que advirá. Mas a particularidade da dimensão pictórica atuando sobre o tecido somente consegue surgir, dessa maneira, pelo fato de existirem previamente essas marcas impressas pelo monotipo acompanhadas das lembranças na experiência vivencial que as tornaram possíveis. Ou seja, se a pintura se baseia no monotipo, muitas vezes as marcas coletadas não remetem à uma cópia fiel com seu item orgânico de origem. Busca-se rastros, sinais, propulsões estéticas, que de algum modo estejam contidos nas superfícies orgânicas, permitindo que elas possam permanecer no trabalho ao sugerirem indícios de sua existência mesmo que no passado, impulsionando nuances e movimentos estruturantes impressos sobre o tecido para uma construtividade ao futuro.



Figura 50: composição monotípica sobre algodão cru 1.40 x 0.90m. 2021.

Aqui se dá um mistério nesse emaranhamento processual: não são somente etapas construtivas distintas e agrupadas, pois as mesmas trazem uma certa transgressão da originalidade desde sua origem na natureza até a fase da pintura no atelier. Em cada fase desse trajeto formador acontecem rompimentos nos paradigmas técnicos vigentes em cada etapa, ampliando a reflexão para além das factuais óbvias e imediatas. Nesse sentido há uma vigília constante acerca das modalidades construtivas que operam sobre o trabalho. Rompe-se paradigmas, descobrem-se novos, mas tudo isso é arduamente descoberto: paga-se o preço, pois muitos erros e acertos compõem o desvelamento dessas dimensões da construtividade. Quando utilizo o termo construtividade, ou seja, a atividade construtiva que permite o surgimento desses trabalhos, penso a partir das reflexões de Hélio Oiticica quando menciona:

“Considero, pois, construtivos os artistas que fundam novas relações estruturais (...) e abrem novos sentidos de espaço e tempo. São os construtores, construtores da estrutura, da cor, do espaço e do tempo, os que acrescentam novas visões e modificam a maneira de ver e sentir, portanto os que abrem novos rumos na sensibilidade contemporânea, os que aspiram a uma hierarquia espiritual da construtividade da arte. (OITICICA, 1986, p. 55)

Não é uma tarefa simples, muito pelo contrário, pois o empenho no desvio do erro é árduo para evitar corromper os trabalhos por motivos de atitudes precipitadas e de retorno impossível. O procedimento é cauteloso e atencioso, dialético na questão de ação e compreensão. Cirúrgico, planejado, arduamente buscado no caminho da coerência. Há de se abrir mão de situações favoráveis para descobrir novos fenômenos. Por vezes perde-se instâncias satisfatórias, o que pode causar frustração e angústia, caso não esteja bem situado perante a processualidade decorrente e os meios utilizados nessa busca pela coerência formal.

É pelo caráter experimental que torna-se possível transformar, distorcer e descobrir a real essência dessa significância conceitual e formal. O trajeto construtivo permeia um teor de indefinição e instabilidade. Os planos de cores presentes nos trabalhos, como o tecido (branco amarelado), a argila (cinza, avermelhado e alaranjado) e as marcas monotípicas (preto) definem a delimitação de cada etapa: cada instante de formação pode ser constatado pela coloração

apresentada. A organização entre as substâncias de cada etapa, se contaminando em inter-relação, gera uma imagética flutuante que estabelece uma nova realidade para as matérias relacionadas, logo, ao trabalho em si. Sobre a investigação substancial, formal, de sentido e significância acerca do trabalho, aprecio uma reflexão de Oiticica que diz:

“A arte aqui não é sintoma de crise, ou da época, mas funda o próprio sentido da época, constrói os seus alicerces espirituais baseando-se nos elementos primordiais ligados ao mundo físico, psíquico e espiritual, a tríade da qual se compõe a própria arte. Dentro dessa visão podem se considerar como construtivos artistas tão diversos no seu modo formal, e na maneira como concebem a gênese de sua obra, mas ligados por um liame de aspirações tão geral e universal e por isso mesmo mais perene e válido. (OITICICA, 1986, p. 55)

O trabalho é fruto da experimentação lúcida buscando por infinitas descobertas, pelo anseio da novidade. De modo geral, há o despontar de um empreendimento visual sobre o tecido, que é o próprio acúmulo de ações tomadas pelo percurso construtivo. A acumulação de diferentes procedimentos busca uma mistura de realidades pela mescla, demonstrando uma imagética dúbia. A estética que aflora do âmago dessa cadeia de processos é uma dúvida. Uma etapa guia a outra, mas no entre si dessas instâncias formantes reside uma instabilidade, sendo uma dinâmica organizacional que funciona na fronteira dessas etapas justapostas, possibilitando ao trabalho atingir um tipo de unidade. Penso com Adriane Hernandez quando menciona:

“A ambiguidade é a manifestação figurada da dialética, nela as coisas que pelo conceito demonstrariam contradição convivem, é nela também que passado e presente se encontram formando uma constelação saturada de tensões. A imagem crítica surge quando ela mesma consegue estabelecer a troca e neste momento ela é dialética detida. Isso acontece quando se consegue deter a coisa em um estado múltiplo e não no estado reduzido do conceito, pois os conceitos fogem da ambiguidade. O processo dialético é fixado e encontra na cesura, no corte, uma constelação em que de súbito tudo pode estar junto e pode ser conectado.” (HERNANDEZ, 2015, p. 81)

A explícita acumulação de procedimentos tomados no trabalho se coagula enquanto união, sendo um ponto de inflexão entre as relações híbridas na teia de processos formantes do trabalho. No momento que a pintura terrosa se guia por

uma estrutura advinda da natureza impressa no tecido - que contém o falso e o erro, manipulações, falhas, intenções e pseudo-verdades, tudo embaralhado nas entranhas monotípicas - ela já não obterá como impulso uma cópia de sua matriz, mas sim uma dessemelhança: na verdade a pintura guia-se por marcas que carregam dúvidas e incertezas quanto à origem da impressão. Nesse sentido, concordo que:

“De um lado, a impressão fundamenta a autenticidade da imagem: a aderência física fazendo parte do processo. A impressão seria (...) uma técnica da legitimidade da semelhança. Nestes casos aqui, a reprodução seria uma transmissão, uma mesma matriz se formando para novas gerações de imagens.” (DIDI-HUBERMAN, 1997, p.3)

Nesse sentido, a natureza emite a frequência, e o monotipo intenciona captar parte disso através da impressão no tecido. A semelhança é legítima, embora não seja explicitamente fidedigna à sua matriz de origem na questão da estrutura visual resultante. Se existe o falso, o erro, o engano, a duplicação, o equívoco, então a pintura se forma a partir disso: trazendo uma gama de aspectos casuais como fatos determinantes ao processo construtivo, instaurando assim sua autonomia enquanto substancialidade visual.

Entre os fatos apresentados pelo monotípico e pelo pictórico, num tensionamento duplo, mútuo, entre duas dimensões autônomas, é que reside um *ponto de cruzamento* do hibridismo aqui proposto. Que não somente acumula processos diferentes e organiza-os, mas que transpõe limites e divisões entre tais etapas por uma mistura heterogênea sobre o plano do tecido. A intenção do trabalho é atingir determinada unidade, mas que seja possível ainda a percepção de cada etapa formante. Aprecio a reflexão de Coccia que diz:

“O clima é o nome da estrutura metafísica da mistura. Para que haja clima, todos os elementos no interior de um espaço devem a um só tempo estar misturados e ser reconhecíveis — unidos não pela substância, pela forma, pela contiguidade, mas por uma mesma “atmosfera”.” (COCCIA, 2018, p. 31)

Penso neste viés a construtividade aqui proposta, considerando que cada etapa tem sua substancialidade singular, mas todas buscam se misturar sem que percam suas particularidades, almejando como resultado uma certa conjunção de fatores que é a própria visualidade que emerge nessa cadeia de processos. Esse

agrupamento de diferentes realidades oriundas de suas instâncias originárias se transforma: de uma reunião de procedimentos para uma unidade fixa com significância flutuante, ambígua, cíclica, de interdependência ao mesmo tempo que inter-relação contínua. O que emerge disso é um sublime mistério visual que traça relações e formula assim uma semântica experimental composta por distintas realidades da forma numa estruturação composta pela mistura.

4.8. RACIOCÍNIOS PROCESSUAIS

4.8.1. ERRÂNCIA ENQUANTO GENEALOGIA

Nos caminhos percorridos, as questões psicológicas que surgem da vivência aos espaços abertos da natureza apresentam importância. A experiência de seguir um trajeto conta com o oferecimento de múltiplas condições, a partir dos seus elementos heterogêneos constituintes, fazendo despertar o sentimento de conectividade junto à dimensão orgânica local que me atravessa. Intenciona-se a aproximação na vivacidade destes lugares que estão em constante devir: a observação dessa ampla multiplicidade de superfícies orgânicas que constituem este tempo-espaço. Concordo que:

“O acaso do espaço está dentro da formação constante de configurações espaciais, essas misturas complexas de espacialidade pré-planejada e posicionamentos-em-relação-um-com-o-outro circunstanciais ...” (MASSEY, 2008, p. 172)

Desse modo, imergir na natureza possibilita um diálogo pela busca de proximidade com a dimensão física desta espacialidade viva em constante metamorfose. São elementos variados em pleno florescimento ou decomposição, em relações mútuas de conexão e unificação em prol de um todo concentrado e auto suficiente. Isso pode não parecer imediatamente tão perceptível, porém a matéria orgânica, mesmo parecendo estática, está em pleno transcorrer existencial, com as forças ordenadoras em plena atividade operando a manutenção da vida.

O contato direto junto a essa dimensão orgânica para a coleta de gravações ao monotipo se dá num determinado tempo-espaço, num fragmento localizado do todo, capturando seu efêmero estado estrutural que é passageiro em meio ao ciclo de ressignificação intrínseco à natureza. Nessas especificidades de microrregiões do tempo-espaço, percorro-os intencionando resgatar detalhes transitórios, fazendo revelar fatores interessantes das superfícies da matéria orgânica: percebendo minúcias desde elementos ali organizados ao acaso até o plano geral do lugar em si enquanto paisagem.

Nesse processo perceptivo e vivencial, trilhando uma encruzilhada pelo espaço, ocorrem impressões de indícios da natureza nas várias possibilidades de

superfícies e suas respectivas texturas. O trabalho abarca essa história da matéria, de suas origens em diferentes momentos, se organizando entre contextos cronológicos distintos. A coleta de significâncias deste espaço pelo tecido de algodão cru conta não somente com a textura abarcada em si, mas também com as múltiplas variações possíveis na questão das tipologias das superfícies e especificidades momentâneas dos lugares.

Uma situação inventiva, vivenciada com plenitude espiritual, trilhando caminhos aleatórios pelo espaço e suas singulares atrações - espetáculo vivo e imersivo - demonstram intensa participação na continuidade de um trabalho. Essa elevação do ser e do sentir, na dimensão do tempo-espaço orgânico de modo afetuoso e atento, tem importância na instauração de bons processos e resultados. A boa experiência neste espaço vivaz projeta significâncias oriundas de situações efêmeras que se eternizam no tecido.

A vivência nestas paisagens-caminhos determinam fortemente as bases iniciais para a materialização de um futuro trabalho. O percurso compreende uma experiência originária que institui o processo: tudo começa pela vivência bem sucedida, boas condições e atenção na captação de indícios da natureza para uma pós produção com a tinta de pigmentação terrosa interagindo junto ao monotipo presente no tecido.

Penso que percorrer trajetórias não pré-determinadas, e também a instauração de uma atmosfera local para a concepção monotípica enquanto genealogia do trabalho tocam justamente nessa questão: a instância propulsora desses processos criativos não é banal, desta forma a construtividade aqui proposta visa uma dimensão de transcendência da realidade percebida como mundana, impulsionando então a construtividade visual. Sobre esse aspecto, já foi dito pelo pensador indígena Ailton Krenak que "(...) fomos nos alienando desse organismo de que somos parte, a Terra, e passamos a pensar que ela é uma coisa e nós, outra: a Terra e a humanidade." (KRENAK, 2019, p. 9). Krenak conclui dizendo:

"(...) não percebo onde tem alguma coisa que não seja natureza. Tudo é natureza. O cosmos é natureza. Tudo em que eu consigo pensar é natureza." (KRENAK, 2019, p. 10)

É por este viés de sensibilização perante o espaço da natureza que o trabalho busca emergir. Se o oxigênio é a substância mais fundamental e

imprescindível à nossa continuidade existencial, além de tudo que da terra vem, a água, os alimentos, como é possível a ousada intenção de banalização da natureza como algo comum e simplório? Ora, ela é a metafísica em si mesma. Estamos num momento do planeta em que tal reflexão se coloca como a principal a ser absorvida numa grande escala social. Ailton Krenak comenta que “(...) o nosso apego à uma ideia fixa de paisagem da Terra e de humanidade é a marca mais profunda do Antropoceno” (KRENAK, 2019, p. 29). Trata-se da emancipação humana como uma espécie de superação da natureza, como se a Terra fosse sua escrava, e não a verdadeira mãe de toda vida.

Esse raciocínio global precisa ser urgentemente anulado e substituído, pelo fato de dependermos unicamente da Terra para a continuidade de nossas vidas, já que “(...) todas as histórias antigas chamam a Terra de Mãe, Pacha Mama, Gaia. Uma deusa perfeita e infundável, fluxo de graça, beleza e fartura” (KRENAK, 2019, p. 30). À ela devemos veneração e respeito, e essa ideia precisa ser inserida no inconsciente coletivo para nossa continuidade existencial, porém este é um árduo processo. Esse comportamento agressivo e predatório que a humanidade foi adquirindo no decorrer de séculos já ultrapassou todos os limites, e nesse sentido Ailton Krenak mencionará que:

“Essa configuração mental é mais do que uma ideologia, é uma construção do imaginário coletivo — várias gerações se sucedendo, camadas de desejos, projeções, visões, períodos inteiros de ciclos de vida dos nossos ancestrais que herdamos e fomos burilando, retocando, até chegar à imagem com a qual nos sentimos identificados.” (KRENAK, 2019, p. 29)

É uma tarefa quase utópica, mas possível, seja pela boa vontade social ou pela obrigação, conforme nos demonstrou a pandemia pela Covid-19 e suas brutais consequências. Mas mudamos o mundo a partir de nós mesmos, ou para lembrar a célebre frase de Mahatma Gandhi: “seja a mudança que você quer ver no mundo”. Minha maneira de agir perante essa perspectiva se dá - além de práticas cotidianas conscientes - pela produção e reflexão artística.

Permeado por esse raciocínio é que o monotipo aflora sobre o tecido. Experimentalmente as impressões se dão, testando e percebendo, podendo ser satisfatórias ou frustrantes, como qualquer processo artístico em que se percorre uma busca que não se sabe exatamente qual. A dúvida é uma potência processual

e move a continuidade construtiva. Eventualmente, quando ocorrem impressões mal sucedidas, sua correspondência sobre o processo pictórico subsequente faz as formas surgirem receosas. Como não possuem certeza da veracidade monotípica, acabam se formando falsamente, com formas duvidosas que acabam sendo rejeitadas; conseqüentemente o trabalho num âmbito geral não instiga a visão, se tornando esvaziado de potência.

Os elementos orgânicos dessas paisagens são o meio de revelação dos segredos da natureza contidos disfarçadamente nessas superfícies. Também pequenos elementos ao redor, tão ínfimos que mal conseguem ser transferidos ao tecido, devida sua substancialidade discreta; ou as falhas na captura monotípica, deslizos ou duplicações na impressão: tudo isso gera uma certa abstração que desponta justamente da objetividade destes elementos enquanto formas, logo transferidoras. Se a pintura depende enormemente da impressão - como estrutura base - logo, a potência visual monotípica acaba determinando as condições para a pintura então fazer-se (figura 51).



Figura 51: detalhe de trabalho; monotipia e pintura terrosa sobre algodão cru 1.40 x 0.90m, 2021.

No empirismo desta pesquisa, constatei que somente a partir da experiência bem vivenciada, conseqüentemente, da boa coleta de indícios da natureza é que torna-se possível o bom prosseguimento processual. É a textura oriunda da natureza, impressa sobre o tecido de modo coerente, que fundamenta a inicialização do trabalho. Mas a formação da pintura, mesmo perante os parâmetros impostos pelo monotipo, sempre buscará brechas de liberdade em que possa exercer sua autonomia formante tão intrínseca em seu modo de expansão. Já nos diria Luigi Pareyson acerca dos processos da formatividade que:

“O formar, portanto, é essencialmente um tentar, porque consiste em uma inventividade capaz de figurar múltiplas possibilidades e ao mesmo tempo encontrar entre elas a melhor, a que é exigida pela própria operação para o bom sucesso.” (PAREYSON, 1993, p. 61)

É com a atenção plena perante as *tentativas* no processo pictórico - que, pensando com Pareyson, seria algo como o *formar* - que a visualidade se faz, por vias dialéticas entre regras pré estabelecidas e a transgressão das mesmas. O pictórico se funde junto ao monotípico, guiando-se pelas texturas reveladas pela matéria orgânica sobre o tecido, utilizando-as também como força propulsora deste *formar* que percorrerá caminhos, em certa medida, casuais e desconhecidos.

4.8.2. PARÂMETROS MONOTÍPICOS: ENTRE A VERACIDADE E O EQUÍVOCO

Há um certo enigma na construtividade destes trabalhos, que seria uma espécie de duplo mistério: um deles seria a captura de determinada *superfície objetiva*, mas que não ocorre fidedigna quando transpassada ao tecido. Na verdade ela se aproxima da objetividade, permitindo apenas que sinais disso se transfiram ao tecido. Além desse processo de coleta da gravação no tecido, ocorre da mesma por vezes transgredir a possível verdade que seria buscada na matriz originária por causa da instabilidade no ato da captura. O contato direto com superfícies variadas apresenta escapes, desvios, imprevistos, ocasionando das texturas obtidas sobre o tecido não serem idênticas à substancialidade do elemento em si.



Figura 52: A incógnita reside nas marcas monotípicas. 2021.

Cada item orgânico deixando sua marca sobre o tecido são potências enigmáticas que nascem, organizando-se numa reunião de diferentes paradigmas convertidos numa simbiose pela construtividade (figura 52). Imprimem-se muitas texturas que lembram sua matriz, mas a composição que aflora da acumulação enquanto estrutura visual gera uma nova dimensão sobre o tecido, onde as

diferenças tornam-se uno: a textura individual deixa de ser subdivisão encadeada para se transformar em totalidade autônoma.

Neste sentido, a pintura entra no processo como um fato amenizador. Conforme se instaura perante o monotipo, precisa definir quais contextos são válidos para interação ou não; quais serão mantidas ou eliminadas: a pintura neste processo é uma potência que auxilia nesse assentamento formal da generalidade. Preciso interpretar os fatos reunidos pelo monotipo, decidindo quais detalhes são mais válidos: existem contextos locais nessas impressões que demonstram maior coerência que outros, mas ambos são impulsos à pintura. Instigantes são as possibilidades de surgimento de uma aleatoriedade sequer intencionada, mas acidentalmente concebida, sugerindo possibilidades construtivas que partem de uma essência advinda da surpresa. Já disse Jean Dubuffet acerca dos fatos inesperados que a monotipia revela:

“A imagem é suntuosa, esmagadora. Totalmente imprevista. Toda uma multidão de formas inscreveu-se num instante, uma ampla mensagem secreta aparece no molho negro, a ser decifrada mais tarde. (DUBUFFET, 1999, p. 619)

A pintura busca sua coerência individual ao mesmo tempo que geral, se integrando no tecido como força amenizadora de equívocos monotípicos. Ela saúda as marcas da natureza inserindo-se junto, buscando a potencialização de todas partes envolvidas numa operação de estabilidade, calibração e continuidade. Mas ela sempre obterá em si, por mais mínima que seja, a sua intrínseca autonomia formativa:

“Nem por isso, porém, tais operações deixam de ser formativas e exigir, ao mesmo tempo, para a execução da obra, a invenção de sua regra individual: a presença de leis específicas ou de fins estabelecidos não basta de per si para predeterminar o resultado ou para regular o curso da operação, nem exime da necessidade de proceder por tentativas.” (PAREYSON, 1993, p. 62)

Pareyson esclarece que o formar sempre apresentará suas próprias condições, assim como os instintos que surgem no diálogo entre *forma* e o *executor* do processo formativo em questão. A pintura enquanto parte processual é influenciada pelas marcas da natureza enquanto justificativa formante. Ela organiza o caos que se apresenta nesta operação ao mesmo tempo que opera sua

autonomia enquanto forma pictórica interligada às texturas impressas no tecido: considerando ainda que a pintura ultrapassando os parâmetros monotípicos corrompe a coerência do trabalho.

Este é um risco iminente à etapa da pintura no sentido que as texturas por si mesmas já são substanciais, por vezes melhores ou piores. Mas a pintura traz uma carga de responsabilidade ampliada, visto que é uma operação mais incisiva, demorada e complexa. Possui forte poder estético e decisório, ou seja, no momento o qual estou pintando sobre as texturas monotípicas há um constante risco de erro no percurso, somente percebido quando já avançado.

Quando a composição desvia-se do seu percurso mais apropriado, acaba por corromper sua qualidade geral, perdendo a intensidade de sua potência originária. No processo pela pintura há o cuidado de não perder-se, buscando cautelosamente a linha tênue que une as dimensões monotípica e pictórica. A organização dessa manifestação visual intenciona a permanência da força contida em cada etapa, ao mesmo tempo que interagindo possam instaurar um novo estágio ao trabalho. Aqui a unidade proposta não é rígida nem pragmática, mas sim fluida enquanto compactação de distintos movimentos experimentais que unidos formam uma certa totalidade flexível. Gosto da menção de Heidegger dizendo que:

“O mesmo é (...) o mútuo pertencer do diverso que se dá, pela diferença, desde uma reunião integradora. O mesmo apenas se deixa dizer quando se pensa a diferença. No ajuste dos diferentes vem à luz a essência integradora do mesmo. O mesmo deixa para trás toda sofreguidão por igualar o diverso ao igual. O mesmo reúne integrando o diferente numa unicidade originária.”
(HEIDEGGER, 2012, p. 170)

Conforme Heidegger, se “no ajuste dos diferentes vem à luz a essência integradora do mesmo”, então a configuração da unidade do trabalho não necessitará de uma classificação pragmática obsoleta. Tal como o fio divisor entre as ondas d'água e a margem de areia, quero encontrar o limite mínimo e ideal na imagética que aflora deste acúmulo: limite este que não é limitante, pois tal como o fio d'água decorrente do impulso das ondas, seu limite é variável e adaptável, embora presente e constante. Não creio numa definição exata e definitiva que delimite o retrospecto operativo numa determinada padronização em si mesma. Acredito que a definição pode sim ser flexível, mesmo obtendo uma substancialidade que não corre riscos de soar indefinível ou inclassificável.

Durante o processo, há um constante alerta das marcas originárias enquanto lembranças oriundas da natureza operando na formação do trabalho, com circunstâncias que a pintura deverá obedecer. Busco conceber de imediato uma boa execução pictórica, que se explane e se instaure entre as especificidades monotípicas: inicialmente executando uma rápida dinâmica de pinceladas e acréscimos que vai sendo reduzida aos poucos, conforme a pintura vai sendo incorporada junto à estrutura monotípica.

4.9. EXPERIMENTO FINAL.

4.9.1. DESVENDANDO O ENIGMA: DIALÉTICA ESTRUTURANTE.

A malha texturizada que surge no monotipo, com suas sobreposições de diferentes marcas oriundas de elementos orgânicos variados, por muitas vezes instigam induções equivocadas na construtividade da forma. A generalidade constituída por micro partes em sobreposição sugerem visualidades que beiram a pareidolia, e geram intenções por vezes equivocadas, o que provoca tensões no trajeto estrutural e sua coerência. A atenção plena neste processo se faz fundamental para o não corrompimento da forma, desviando de possíveis falsidades destituídas de validade perante a coerência geral.



Figura 53: Experimento 8. Composição monotípica-pictórica sobre algodão cru 1.80 x 1.15m, 2022.

Uma das questões na compreensão do monotipo antes de qualquer procedência junto à ação pictórica é estar atento à realidade estrutural verdadeira, a que de fato traz as marcas da natureza, que não sejam manchas inválidas e ilusórias (figura 53). Mas para isso é necessário um processo de interpretação e assimilação desse embaralhamento de distintos elementos visuais que, unidos,

formam o monotipo e servirão enquanto meio para a interação pictórica. O processo da pintura nesse sentido é uma tarefa arriscada, não havendo possibilidade de retorno como na pintura comum, pois aqui ela é cirúrgica, e deve ser inserida sob responsabilidade perante a estrutura geral.

É a inserção coerente da pintura perante o monotipo que garante a integridade formal neste âmbito. A pintura não é finalidade, mas etapa construtiva neste trajeto formador que é acumulatório. Situa-se num diálogo estrutural de ambivalência entre as outras etapas constituintes: cada uma proporcionando suas contribuições sobre o tecido. A pintura é uma outra maneira de acréscimo na acumulação, que é mais regionalizada do que generalizada; possui um suposto teor de protagonismo mas que é diluído perante esse enquadramento da questão formal geral. Mas todo esse caminho a ser percorrido na constituição estrutural está muito ligado ao acaso como operador da visualidade.



Figura 54: processo de constituição do monotipo acumulatório. 2022.

O trabalho tem insurgências que são muito diversas, oriundas da aleatoriedade que a natureza e o monotipo fazem emergir no tecido (figura 54). Concordo que “(...) a opção por não partir de imagens e formas pré-concebidas, privilegiando a imaginação material, não exclui o olhar atento para as imagens que

surgem deste fazer” (MACHADO, 2019, p. 7). O florescer na imagética do trabalho é composta por um teor de caos, aleatoriedade e acasos, fazendo com que o surgimento de formas brutas, imediatas, impulsionem o pictórico enquanto complementaridade para um estágio posterior na constituição estrutural da visualidade. Essa operação tem base na interpretação para a ação, bem articulada com a subjetividade de minhas intenções na geração de uma visualidade que possua critérios de suficiência e singularidade: é sempre um meio termo entre caos e ordem, acaso e estabilização, impulsividade e controle.

A construtividade não ocorre em total devaneio, embora o devir desempenhe enorme potência operante na formatividade aqui proposta. Nesse sentido a construção é factual, quer tratar de uma realidade bastante física, em que aproximações junto à natureza geram camadas do trabalho que são também camadas de uma reflexão poética. Nesse sentido “(...) devemos considerar que existe, ao mesmo tempo, aquilo que queremos que uma obra seja e aquilo que ela realmente se tornará, entre o nosso desejo e o desejo do trabalho em si, e devemos lidar com isto.” (MACHADO, 2019, p. 12). A natureza impulsiona e devo lidar com isso, mesmo quando num resultado não satisfatório. Nem sempre ocorre o que almejo, por vezes posso ficar até frustrado com acontecimentos estéticos sobre o tecido; mas a continuidade é possibilidade de relocação do percurso na trajetória mais coerente possível, necessário é lidar com todas partes do já existente - até mesmo os equívocos - intimando-os na participação da evolução imagética. Nisso, erros se somam entre acertos, e os ajustes vão operando a unificação das microrregiões e melhorando a totalidade. O fim último é atingir a mais alta possibilidade de harmonia entre os diferentes contextos constituintes do trabalho, que unidos permitem a visualidade adquirir profunda singularidade.

O pictórico enquanto contribuição formal se dá pela incerteza e focalização da necessidade. Mas em algumas atitudes de inserção de pigmento perante o monotipo a imagem passa a ressoar sua realidade de dupla força. Quando reflito sobre este processo, percebo proximidade de minhas considerações com o conceito de “operatividade” proposto pelo artista pesquisador Chico Machado, quando menciona que:

“A noção de operatividade está relacionada à busca de sentido no próprio ato operativo, como investigação fática e técnica, o que ocorre quando um artista está interessado em tirar o máximo possível de seus materiais e

equipamentos, quando está interessado em investigar modos pessoais ou diferenciados de utilização deles.” (MACHADO, 2019, p.4)

Após o início da interação pictórica perante o monotipo, a imagem já inicia seu processo de busca por coerência imagética em que pistas do enigma vão sendo fornecidas conforme o percurso, provocando possíveis ações a serem tomadas. A fruição e interpretação das etapas processuais vão sendo percebidas e continuadas passo a passo, considerando que a “(...) imaginação material é sincrônica ao fazer, desdobrando-se ao longo das ações que realizam a obra, relacionada às qualidades dos materiais e às operações que se fazem com ele ou sobre ele, operando dinamicamente a partir do trajeto e do embate com o material” (MACHADO, 2019, p. 5). As consequências factuais nos processos aqui referidos constituem fundamental importância no trajeto que o trabalho toma para si. Possíveis instantes de descontroles e equívocos na etapa monotípica ou pictórica desempenham importância nesta jornada pelo fazer construtivo. O enigma vai sendo descoberto conforme é percorrido. O risco é fator intrínseco nas descobertas fundamentais a serem feitas pela máxima verdade possível à forma.



Figura 55: detalhe. Experimento 8. Composição monotípica-pictórica sobre algodão cru 1.80 x 1.15m, 2022.

A intenção da ação pictórica é contribuir somente com o necessário para uma melhor organização da generalidade (figura 55). A integração entre o pictórico e o

monotipo são ambivalentes, mas é na pintura que a tarefa torna-se mais arriscada. É ela quem surgirá permeada por cautelas e dúvidas. O monotipo é visceral e levemente inconsequente, é fato dado à ser organizado através do pictórico. Já a ação pela pintura buscará a focalização da necessidade fundamental da forma, agindo então por complementaridade.

O trabalho sendo construído é permeado por dúvidas constantes. Não que seja exclusividade desse processo, pois toda criação emerge do encadeamento de soluções advindas das dúvidas que permeiam o formar. Mas nesse caso o trajeto é uma nebulosidade, pois parte da ideia de aleatoriedade por vias do acúmulo. Nessa organização que se dá muitas vezes por contaminação e caoticidade, a estruturação imagética vai sendo construída cautelosamente por se formar à cada atitude tomada perante a dúvida. Refiro-me à estruturação enquanto a ação de estruturar, através de somatórias, encaixes, assimilações, acumulações, enfim, como um processo de formação visual que baseia-se na questão da estrutura enquanto meio operacional. Sobre a formação estrutural, ponto chave neste trabalho, penso como Roland Barthes em seu texto denominado “A Atividade Estruturalista” onde menciona que:

“(…) não sendo o estruturalismo nem uma escola nem um movimento, não há razão de o reduzir a priori, mesmo de modo problemático, ao pensamento erudito, e é preferível buscar sua descrição mais larga (senão a definição) num outro nível que não o da linguagem reflexiva. Pode-se, com efeito, presumir que existem escritores, pintores, músicos, aos olhos dos quais um certo exercício da estrutura (e não mais somente seu pensamento) representa uma experiência distintiva, e que é preciso colocar analistas e criadores sob o signo comum do que se poderia chamar de homem estrutural, definido não por suas idéias ou suas linguagens, mas por sua imaginação, ou melhor ainda, seu imaginário, isto é, o modo como ele vive mentalmente a estrutura.” (BARTHES, 2007, p. 49)

A atividade estruturalista é o próprio percurso construtivo do trabalho em si. Como essa processualidade é muito casual e espontânea - e não por isso irresponsável - mas sim profundamente alerta na estrutura que surge, a construção tende a ser muito duvidosa e fortificada justamente por isso: pelas árduas decisões e ações que tornam-se fatos, e que transpassam essa base monotípica fundamental. Barthes continua seu argumento mencionando que “o estruturalismo é

essencialmente uma atividade, isto é, a sucessão articulada de certo número de operações mentais.” (BARTHES, 2007, p. 50).

Todos os elementos compositivos do trabalho contribuem para a estruturação, mesmo as incursões nos espaços da natureza irão desempenhar um papel estrutural visto que são suas situações momentâneas e suas qualidades efêmeras dos estados da matéria orgânica que irão impulsionar uma primeira visualidade através do monotipo (figura 56). A pintura nesse caso há de se organizar junto às marcas monotípicas numa conjunção empática, numa unidade cíclica, suavizada nessa mescla mas com suas polaridades constitutivas em forte conexão estrutural.



Figura 56: itens orgânicos enquanto elementos compositivos do monotipo, 2022.

A pintura sabe seu lugar nesse trabalho; é levemente recuada por cautela, para o não corrompimento imagético. A unidade monotípica é sempre factual, já a pintura é sempre porvir. É a pintura que surge com adaptabilidade ética perante o já existente. A pintura emerge nas tentativas incertas, primeiramente organizadas em pensamento e testadas pela ação, que nem sempre é assertiva. Pareyson nos esclarece acerca desta questão quando menciona que:

“(…) não se pode proceder de outro jeito senão tentando, ou seja, inventando múltiplas possibilidades e pondo-as à prova, e só depois de se ter inventado a possibilidade boa é que se pode levar a cabo a operação.” (PAREYSON, 1993, p. 67)

Isso justifica esse processo quase inseguro na cruel missão de formar por vias da tentativa evitando o erro, para não desviar de sua trajetória formante, já que

“(...) o procedimento da arte é puro tentar: um tentar que não se apóia senão em si mesmo e no resultado que espera obter” (PAREYSON, 1993, p. 69). O processo de estabelecimento dos fatos pictóricos perante as qualidades monotípicas é profunda angústia causada pela grande responsabilidade que lhe é encarregada, de intensidade ao mesmo tempo que cautela. É pelo cuidado na processualidade que a dignidade real da visualidade consegue estabelecer-se em si mesma, intencionando um estágio final de união bem fundamentada entre suas duas dimensões constituintes. Percorrendo esses caminhos nebulosos no surgimento do trabalho, concordo que:

“(...) a formatividade se torna arte quando, não tendo nenhuma lei e nenhum fim que possa ratificar sua invenção e levá-la a bom termo, se faz lei para si mesma no decorrer da operação.” (PAREYSON, 1993, p. 66)

Ocorre assim o modo de surgimento da coerência fortificada, pois a intenção é desviar ao máximo a idealização forjada da forma. Devido os fatos monotípicos serem muito sugestivos, pela acumulação de marcas dissolvidas entre si, transpassadas, essa mistura propõe uma visualidade que gera atitudes pictóricas tendenciosas e que percorrem, por vezes, fatores monotípicos não verdadeiros.

Nessa operação se faz necessário o cuidado e zelo pela coerência formal nessa conexão entre o monotipo e o pictórico. Essa união de duas propostas estruturais bem distintas em suas procedências e maneiras de realizar é um entrelaçamento complicado, por isso a pintura há de se manter com profunda ética em seu estabelecimento, visto que nela reside a maior probabilidade de desvio estrutural. A monotipia é estática, a pintura é formante; seu caminho de surgimento é perigoso e incerto: grande parte do processo está em percorrê-lo acompanhado da cautela junto à pintura enquanto meio de alcance de uma realidade geral digna e fortificada a partir dessa dualidade imbricada numa unidade.

A realização do trabalho é acima de tudo uma questão organizacional, por via de composição de uma imagem que é baseada numa conjunção de realidades individuais articuladas entre si. É na articulação das diferenças que há a insurgência de uma nova realidade, numa estruturação entre destinos diferenciados que se propõem unidos numa construtividade poética. Nessa aventura pelo devir enquanto potência construtiva, o descobrimento da imagética se dá: não pela busca de uma imagem idealizada, mas por articulações, adaptações e conjunções entre

diferenças no campo estético. Vejo alguns momentos em meus processos refletirem-se nas palavras de Pareyson:

“A produção artística é uma aventura, e com razão já se disse que o artista é um jogador tentando a sorte: sua execução é ao mesmo tempo procurar e encontrar, tentar e realizar, experimentar e efetuar.” (PAREYSON, 1993, p. 69)

O vir a ser estrutural se dá através dos assentamentos no entre si das microrregiões que integram o plano geral. Baseia-se na ressonância que as múltiplas facetas formativas apresentam quando articuladas entre si, cada uma com suas imposições, ao mesmo tempo cedendo à adaptabilidade mútua. Integridade e transgressão, em ambas as dimensões aqui propostas, compõem essa unidade insurgente. Nesse sentido, penso com Barthes quando diz que:

“O homem estrutural toma o real, decompõe-no, depois o recompõe; é em aparência bem pouca coisa (o que faz com que certas pessoas digam que o trabalho estruturalista é “insignificante, desinteressante, inútil etc.”). Entretanto, de outro ponto de vista, essa pouca coisa é decisiva; pois entre os dois objetos, ou os dois tempos da atividade estruturalista, produz-se algo novo, e esse algo novo não é nada menos que o inteligível geral: o simulacro é o intelecto acrescentado ao objeto, e essa adição tem um valor antropológico, pelo fato de ela ser o próprio homem, sua história, sua situação, sua liberdade e a própria resistência que a natureza opõe a seu espírito.” (BARTHES, 2007, p. 50)

Mesmo em minhas experiências artísticas anteriores à esta pesquisa, que eram bem distintas dos trabalhos aqui realizados, a questão da estruturação esteve sempre presente. Esse pensamento está bem presente nas minhas intenções construtivas na arte, como um modo de pensar a elaboração e composição da forma. Barthes segue seu raciocínio mencionando que “(...) a forma, como se disse, é o que permite à contigüidade das unidades não aparecer como um puro efeito do acaso: a obra de arte é o que o homem arranca ao acaso.” (BARTHES, 2007, p. 53). Vejo a estruturação como a organização coerente de microrregiões que são díspares e singulares, em que cada uma possui suas qualidades próprias e são suficientes em si mesmas, mesmo quando retiradas da generalidade do plano. Pois são esses encaixes coerentes no entre si das microrregiões que garantem a

integridade do processo estrutural em formação rumo à uma sintonia total, onde a ressonância no âmago da visualidade há de emergir.

A sugestividade que propõe os fatos sobre o tecido, seja na realidade monotípica ou pictórica, são as grandes motivações formativas nesse processo. Atentar-se a cada provocação, articulando-as entre si, é a factualidade poética dessa instância. O método é fruição e interpretação como meios para agir e então atingir um novo estado de visualidade. As duas realidades em dialética estruturante são factualidades existentes que fazem emergir uma outra distinta, com relação à articulação formal que haverá no entre das mesmas. As divisões de realidade se diluem e equiparam-se entre si na demonstração de uma nova instância que se instaura. O sucesso é medido pela sensação de coerência visual que vai surgindo conforme a procedência do trabalho acontece, por fim despertando o sentimento de satisfação. Nesse sentido pensemos com Pareyson:

“A dificuldade de uma análise filosófica do conceito de êxito ou sucesso consiste no fato de que o êxito é tal que somente quando completamente realizado mostra claramente a própria lei, enquanto antes, quando ainda em curso o processo, não há norma evidente e é preciso descobri-la no mesmo ato em que se opera. Uma vez atingido, o êxito é indissolúvel e se mantém por uma sólida e férrea lei de coerência, e mostra com evidência a própria regra.” (PAREYSON, 1993, p. 60)

Por este trabalho suscitar calma, certeza, compreensão, não só pelo trabalho em si mas também pelas minhas maneiras de criação - para o não equívoco construtivo - a busca processual pela coerência visual é uma árdua tarefa, embora a atitude física seja mais simples. Se “(...) uma operação é formativa na medida em que da obra resultante se pode afirmar que está bem feita não enquanto "obedeceu às regras", mas enquanto é um "sucesso", um "êxito", ou seja, quando descobriu as próprias regras ao invés de aplicar regras prefixadas” (PAREYSON, 1997, p. 59, 60), então preciso me satisfazer ao que estou vendo no decorrer formativo, deste modo as atitudes precisam ser assertivas: pois o trabalho em questão se difere de uma pintura tradicional em que as sobreposições de camadas para consertos da forma é um meio válido.

Aqui a questão é a compreensão para obter máxima lucidez na realização de atitudes cirúrgicas e mais verossímeis possíveis. O não retorno é um fardo, as ações devem ser bem pensadas e planejadas para que o trabalho não se perca pelo

corrupção de sua estrutura imagética. O enigma é o processo em si mesmo: nessa construtividade que emerge deste mar de dúvidas, a tarefa está em acertar mais do que errar. São os acúmulos de acertos que constroem a ressonância interna que o trabalho suscita para si.

A compenetração terrosa através do pigmento natural é a ampliação das qualidades monotípicas. O pictórico só se assenta onde o monotipo traz realces de texturas e qualidades que foram resgatadas pelas incursões nos espaços abertos da natureza. A forma pictórica surge bastante guiada pela estrutura monotípica: nesse sentido ela não é tão protagonista: é complementaridade. É parceira do monotipo e se propõe realçar qualidades que a generalidade monotípica tenha gerado sobre o tecido. A pintura vem então agir como realce desse enigmático apresentado pela aleatoriedade oriunda do acaso na natureza. Mas não somente o acaso apresenta-se entranhado no monotipo, mas em todo o processo, e até na vida em geral. Como já dito por Fayga Ostrower:

“(…) para se tornarem "acazos", os fenômenos teriam que ser percebidos por nós. Vale frisar este ponto, pois, na verdade, o próprio tecido da vida não é senão uma infinita teia de acazos. No contínuo fluir, há uma sucessão de eventos que, embora ocorrendo em conjunto, resultam de causas aparentemente desconexas entre si e também fora de nosso controle - acazos sempre em relação à nossa existência individual.” (OSTROWER, 1990, p.2)

A intencionalidade na composição do monotipo busca não uma uniformidade geral, mas uma variedade múltipla que torna-se plano geral; em que os acúmulos pelo processo monotípico irão se apresentar mais intensamente em regiões localizadas (figura 57) . O acúmulo monotípico, em certa medida caótico e visceral, é quem abarca a maior potencialidade construtiva. Há uma intenção organizativa nas múltiplas coletas de marcas oriundas dos elementos orgânicos, porém suas transferências ao tecido são voláteis e garantem consigo uma certa impossibilidade de total controle. Já no pictórico o controle é mais intenso, porém cada ação apresenta a impossibilidade do recuo, o que torna o processo de inserção da pintura uma tarefa por si mesma cuidadosa. Monotipo: inconsequente, imediato, suficiente - estrutural. Pictórico: cautela, receio, complementaridade - formal.



Figura 57: processo monotípico, 2022.

A interpretação do monotipo a partir dos estados psicológicos momentâneos variam as possibilidades de ações pictóricas. No caso de um estado psicológico forçadamente movido para a criação, há grandes riscos de forjar a questão formal, de idealizar caminhos não verdadeiros para a forma. Nesse sentido o trabalho, com seu teor imagético mais sensível, necessita da real fruição e fluidez para ser constituído. A atenção interpretativa para a ação, variável conforme o instante, traz diferenças na questão da forma geral que o pictórico vem para atenuar, e que podem ser de ruim ou boa qualidade. Nesse processo se faz necessário estar atento aos estados da mente para que o trabalho consiga os melhores instantes para fazer-se enquanto uma imagética potencializada.

O medo do corrompimento formal é uma constância que permeia o processo pictórico. O monotípico ao ser resgatado no espaço aberto é veracidade em si mesma. Sua composição advém de ações - direcionadas e viscerais - mas busco, de fato, a casualidade pela aleatoriedade, pois é assim que irei descobrir novos meandros, desvendando o enigma formal; só assim vejo possibilidade da inovação surgir e impulsionar novos tipos de vir a ser do trabalho. Concordo que:

“Quando ocorrem, os acasos nos revelam a existência (...) de analogias ocultas entre fenômenos. Sua descoberta pode nos surpreender num primeiro instante, mas ela assume imediatamente a forma de uma nova lógica, de um novo modo de se entender as coisas. Assim os acasos iluminam espaços vivenciais que se abrem à nossa mente, à medida em que ocupamos, o mundo vai se ampliando para nós.” (OSTROWER, 1990, p. 7)

Já o pictórico, mais racionalista e intencional, traz consigo o receio do erro, podendo nesse estágio ser fatal para a coerência visual: tornando-se muito notável quando instaura-se em alguma microrregião - por entre a generalidade do trabalho - uma certa ação pictórica que distorce a questão estrutural verdadeira.

A estrutura imagética neste caso é uma sistematização delicada. Na questão pictórica uma ação mínima sempre pontual e direcionada amplia significâncias locais em contextos específicos do monotipo. O pictórico localizado vai lapidando qualidades estéticas que estão ali camufladas numa generalidade monotípica caótica e misturada. Situar a ação pictórica ao encontrar regiões instigantes de atuação é ampliar as qualidades estruturais e formais dessas regiões no monotipo que convocam à uma interação desviante para o aprimoramento formal.

A autonomia imagética utiliza-me enquanto meio para se fazer, por via de minha intencionalidade, através de ações que muitas vezes geram satisfações ou frustrações. A intenção é sempre a melhor, mas devido às complexidades do enigma presente no monotipo, a descoberta do trabalho e de sua verdade própria mais explícita possível acontecerá por vias da tentativa e erro; é o salto ao incerto quem define o quão distante a realidade formal pode chegar. Ou seja:

“O que no caso particular se deve fazer, racionalmente, não se sabe de antemão com evidência, mas é necessário descobri-lo e só no ato em que, entre as diversas possibilidades inventadas no decorrer das tentativas, se chega a descobri-lo, ver-se-á claramente que era precisamente isso que a razão exigia, nessa situação, quando a razão intervém para confirmar a possibilidade boa e converter a tentativa em descoberta.” (PAREYSON, 1993, p. 63)

Quanto de evolução será atingível pela forma conforme a ampliação da quantidade de tentativas, logicamente através do acerto e erro: eis o risco do corrompimento. Quanto mais tentativas, maior é a possibilidade de evolução, mas o risco iminente do erro acompanha cada atitude realizada.

O monotipo já traz consigo uma malha caótica de potencialidade visual, algumas mais significativas: são essas que despontam e chamam atenção em meio à generalidade do plano. O pictórico amplia e fortalece esses contextos, sendo a fisicalidade matérica um meio de potencialização imagética. A materialidade irá se acumular em regiões onde a significância visual é mais potente, ampliando-as. A visualidade é uma consequência da organização matérica e da estruturação imagética, logo sua ressonância interna enquanto um plano estético utilizará a articulação entre os diferentes estados proponentes que geram o trabalho: o monotipo e o pictórico. A fisicalidade dessas duas instâncias articuladas entre si são factuais que unificadas dão um corpo único por meio dessa experiência construtiva.

Uma das complexidades nesse trabalho é compreender os instintos da minha subjetividade. De certo modo, ocorrem tendências de trabalhar regiões do tecido em que o contexto monotípico apresenta claramente suas necessidades, logo minha interpretação e ações empregadas são mais óbvias. Porém muitas vezes preciso decifrar o monotipo - decifra-me ou te devoro⁵ - percebendo onde há necessidade de prosseguir de fato, acompanhado pelo receio de corromper. Por vezes o enigma é profundamente complicado e arriscado. Por estar bastante dissolvido por causa das sobreposições de gravações que o compõem, certos momentos são mais difíceis do que outros, pois algumas regiões monotípicas são mais explícitas, outras mais embaralhadas.

As decisões pictóricas definem fortemente a visualidade que o plano geral vai tomando, então o aguçamento psicológico perante a construtividade é um fator decisivo, pois o instinto é permeado por uma série de especulações ora precipitadas, ora dignas. E por isso mesmo “(...) a formatividade, fazendo-se lei para si mesma, encontra um critério infalível em seu próprio resultado” (PAREYSON, 1997, p. 66). Permitir-se experienciar o processo é um ato de coragem, mas também de medo: porém ter coragem é agir perante o medo; é enfrentá-lo com responsabilidade e visão lúcida sobre o que está a se fazer.

O pictórico é um processo construtivo impulsionado pelo acaso entranhado no monotipo. Mesmo nesse estágio em que é abordado de modo mais matérico, assertivo e direcionado, esse processo de expansão formal potencializada pela

⁵ O enigma da esfinge de Tebas consta na tragédia Édipo Rei, de Sófocles (497 ou 496 a.C.- 406 ou 405 a.C).

pintura cirúrgica também acaba sendo um fator incerto e adaptável. A forma pictórica é sempre autônoma em si mesma, mesmo que de baixa ou alta intensidade. Ou seja, o acaso também é operante nesse surgimento pictórico: como também é no monotipo. Dirá Fayga Ostrower que:

“Na arte, as formas expressivas são sempre formas de estilo, formas de linguagem, formas de condensação de experiências, formas poéticas (...). Nelas se fundem a uma só vez o particular e o geral, a visão individual do artista e a da cultura em que vive, expressando assim certas vivências pessoais que se tornaram possíveis em determinado contexto cultural. (OSTROWER, 1990, p. 17)

Essa inter-relação entre dois tipos de acasos, logo também, de especificidades, métodos, enfim, esse processo geral de expansão formal das duas dimensões unem-se numa estruturação visual que é buscada na decorrência processual conforme o alinhamento dessa dialética numa unidade. O monotipo: experimental, despreocupado, leve, instintivo; o pictórico: guiado por premeditações, interpretação perante a factualidade monotípica, expansão controlada e assertiva.

A harmonia visual é a coerência por si mesma. Harmonizando a organização no ato construtivo, compreendendo as necessidades fundamentais que a visualidade geral vai suscitando para si em cada micro instante de ação - nessa cronologia de fatos visuais sendo acumulada e articulada - é onde reside o caminho para uma estruturação que de fato faça sentido, junto a alguns parâmetros proporcionados pelo meu instinto construtivo. As percepções perante as reações que o plano apresenta conforme interfiro sobre ele é que definem a trajetória formativa do trabalho. Ações satisfatórias na operação do processo levam por unanimidade ao surgimento de coerências regionais, singulares e originais, sendo componentes legitimadores que unidos tornam a coerência um estado alcançável e legitimador dessa mescla monotípica-pictórica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa buscou demonstrar percursos de desenvolvimento em trabalhos de artes visuais permeados pela natureza numa reflexão poética potencializada por desdobramentos processuais. Busquei articular diferentes modos possíveis da questão construtiva nos experimentos realizados a fim de explicitar os meandros da criação artística, as conexões que se dão entre diferentes processos e a expansão deste espectro semântico que ocorre enquanto um processo de decantação do pensamento que emerge das ações tomadas no desenvolvimento artístico.

Acredito no fator da superação enquanto potencializadora da evolução. Embora obtivesse resultados satisfatórios nos trabalhos e reflexões concebidas, me frustrar e superar satisfações estáveis abria espaço para novas descobertas ainda mais profundas e fortificadas. Essa é uma faca de dois gumes, pois estar motivado e empenhado para com as ações práticas e teóricas da pesquisa se faz fundamental à expansão e consolidação do corpo reflexivo; porém uma certa dose de insatisfação para com os resultados obtidos movimenta o instinto para novas buscas.

As **Intervenções pictóricas sobre paisagem** foram o início de tudo. Foi literalmente um jogar-se no corpo da natureza de modo curioso em busca de experimentações e compreensões. A vontade de estar junto do ambiente paisagístico, sendo afetado pelos fatores atmosféricos enquanto inspiração, foi o que me levou a estes locais em busca do desenvolvimento poético. Este enfoque originou a pesquisa e deu bases reflexivas para a continuidade do raciocínio poético que aqui demonstrei. Este início me impulsionou rumo aos trabalhos relacionados ao enfoque **Mescla monotípica-pictórica**. As fotografias concebidas no enfoque **Organizações mátericas como composição do tempo-espaço** estão mais para uma sensibilização da presença perante à paisagem litorânea articulada ao desenvolvimento poético influenciado por forças atmosféricas e dinâmicas organizacionais da matéria orgânica, enfoque este que surge em meio ao desenvolvimento da **Mescla monotípica-pictórica**.

Desdobramentos, crises poéticas e pessoais, novos estágios de lucidez, alegrias, frustrações, tudo isso enquanto um grande ciclo repetitivo; a vida é feita de altos e baixos, e a pesquisa também reflete isso. Cada grande consolidação em

pensamento ou ação é precedida de uma profunda sensação de esvaziamento. Há de se compreender ao máximo o funcionamento fisiológico, do psicológico ao táctil. Testar, forçar, errar e ajustar, foram fatores operadores fundamentais nessa investigação poética entre arte e natureza. As relações internas ao espectro construtivo da pesquisa são rizomas que se entrelaçam continuamente; há um tom de infinito. Tensionando os objetos da pesquisa, o mesmo liberava sinais de possibilidades outras, e isso é o mais especial nessa aventura investigativa: ampliar essa malha reflexiva que vai se firmando enquanto estrutura labiríntica de uma razão singular. Os raciocínios que emergem vão expandindo fronteiras e abrindo novas ramificações dessa trama.

O exercício da continuidade forçada, negando satisfazer-se facilmente, provocando estremecimentos propositais - pela transgressão e superação de trabalhos enquanto tática evolutiva - é justamente o fato potencializador e intensificador no crescimento dessa substancialidade poética. Enquanto operador dos trabalhos e articulador das reflexões que deles emergem, percebo-me como experimentador de questões que estão para além de mim: que é a vontade criativa e misteriosa revelada pela autonomia da forma, da potência suficiente da imagética, somatizadas pela natureza e pelo acaso enquanto fatores da improvisação; foi por entre caos e ordem que pude atingir situações de firmamento da reflexão múltipla e fluida. Articulo os trabalhos percebendo o que cada um tem para revelar enquanto singularidade, assim liberando novos sintomas que impulsionam a ampliação desta investigação. Assim fui passo a passo - nesta pesquisa enquanto encruzilhada - experienciando minha existência permeada pelo desenvolvimento poético (e vice-versa), acumulando vivências e experimentações que se transformaram em matéria bruta para articulação prático-teórica numa constante por novas facetas dessa semântica.

Sou feliz com os rumos da pesquisa, e considero ter atingido a potência máxima ao desenvolver o enfoque **Mescla monotípica-pictórica**. Em meus parâmetros processuais, estes trabalhos são os que mais me satisfazem enquanto excesso de significado, substancialidade e importância. Não que os outros dois enfoques não sejam, porém eles serviram como preparação e impulsionamento para este último desenvolvimento repleto de conteúdo, procedimentos e variações. Os desdobramentos foram revelando aos poucos um trabalho enigmático que

proporcionou muita carga reflexiva ao desenvolvimento da forma assim como a teorização destes fenômenos.

Os pensadores abordados me auxiliaram na compreensão do que vinha desenvolvendo intuitivamente, muitas vezes sem compreender exatamente o que se dava nos experimentos realizados. Em certas ocasiões, pelo processo um pouco imediato de realização de trabalhos - muito diferentes do que habitualmente fazia - percebia certa insignificância por não compreendê-los naquele instante, e que após um afastamento e nova reavaliação, mostraram-se muito caros à pesquisa.

Esse é o teor de mistério que a trajetória experimental foi revelando e organizando muito cautelosamente. Diversas vezes me questioneei sobre os rumos que a pesquisa foi tomando nestes dois anos de desenvolvimento; por vezes a incerteza e a dúvida eram totalizadoras. Porém ao término deste percurso, percebo que todos estes fatos fazem agora total sentido, um sentido que é muito singular, que é a própria facticidade originada nessas experimentações poéticas permeadas pelo dinamismo e boas vibrações da natureza atuando enquanto meio de desenvolvimento e desdobramento da criação artística.

REFERÊNCIAS

ASSIS, T.A; MIRANDA, J.G.V; MOTA, F.B; ANDRADE, R.F.S; CASTILHO, C.M.C; **Geometria fractal: propriedades e características de fractais ideais**. Revista Brasileira de Ensino de Física, v. 30, n. 2, 2304 (2008).

BARTHES, Roland. **Crítica e Verdade**. Editora Perspectiva. 2007.

COCCIA, Emanuele. **A vida das plantas - uma metafísica da mistura**. Editora Cultura e Barbárie. 2018.

_____ **A vida sensível**. Editora Cultura e Barbárie. 2010.

CUNHA, Eduardo Vieira da. **Impressões - o modo negativo e os vestígios na arte contemporânea**. Revista Porto Arte, vol. 13, n° 22, 2005.

_____ **Fotografia e cicatrizes: regeneração e cura da paisagem?** Paisagem em Questão: artes visuais e a expansão da paisagem. UFRGS. Editora Evangraf, 2012.

DEBORD, Guy. **Deriva, Psicogeografia, Urbanismo Unitário**. 1957.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. **O Que é a Filosofia?** Editora 34, 3° edição, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **L'Empreinte**. Catálogo de Exposição – Centre Georges Pompidou – Paris. 1997.

DUBUFFET, Jean. **Empreintes**. Em: CHIPPEL, Herschel B. Teorias da arte moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

FERREIRA, Glória. **Land Art: paisagem como meio da obra de arte**. Em: SALGUEIRO, Heliana Angotti (coord.). Paisagem e arte: a invenção da natureza, a evolução do olhar. CBHA/CNPq/FAPESP, 2000.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Editora Hucitec. 1985.

GOLDSWORTHY, Andy. **Andy Goldsworthy Goes Into the Wind**. 2015. Disponível em: [LINK](#). Acesso: 20/02/2023.

HEIDEGGER, Martin. **Ensaio e Conferências**. Editora Vozes, 8° edição, 2012.

HERNANDEZ, Adriane. **Prolongamentos de uma tese incerta**. Pós: Belo Horizonte, v. 5, n. 9, p. 68 - 83, maio, 2015.

KRENAK, Ailton. **O amanhã não está à venda**. Editora Companhia das Letras. 2020.

_____ **Ideias para adiar o fim do mundo**. Editora Companhia das Letras. 2019.

MACHADO, João Carlos. **Operatividade: da factualidade para a imagem**. Anais do III Seminário Internacional de Investigación en Arte y Cultura Visual. Montevideo: Udelar. 2019.

MASSEY, Doreen. **Pelo Espaço: uma nova política da espacialidade**. Editora Bertrand Brasil, 2008.

_____ **A Mente Geográfica**. Revista GEOgraphia, vol. 19, nº 40, 2017.

_____ **Um sentido global do lugar**. Publicado em Espaço, lugar e gênero. Oxford: Polity, 1994.

NIETZSCHE, Friedrich. **Vontade de potência**. 1º edição, editora Vozes, 2017.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Editora Rocco. 1986.

OSTROWER, Fayga. **Acasos e criação artística**. Editora Campus. 1990.

PAQUET, Bernard. **A heterogeneidade e a instauração da pintura**. Revista Porto Arte v. 13, nº 21, 2004.

PAREYSON, Luigi. Estética: **Teoria da Formatividade**. Editora Vozes, 1993.

REY, Sandra. **Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em Poéticas Visuais**. Revista Porto Arte, Porto Alegre, v.7, no 13, p. 81-95, nov. 1997.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção**. Editora da USP. 2006.

_____ **Metamorfoses do espaço habitado**. Editora Hucitec. 1988.

SERRÃO, Adriana Veríssimo. **Paisagem, o enigma da origem**. Paisagem em Questão: artes visuais e a expansão da paisagem. UFRGS. Editora Evangraf, 2012.

SMITHSON, Robert. **Uma sedimentação da mente: projetos da terra**. Em: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. Escritos de Artistas Anos 60/70. Ed. Jorge Zahar, 2006.

VELTEM, Hermano. **Matéria escura, energia escura e a busca por uma nova teoria para a gravitação**. Cad. Astro., vol. 1, nº 1, p. 40–51, jul. 2020.

MÚSICAS

MAKALISTER. **Filhos**. 2023. Disponível em: [LINK](#). Acesso em 20/02/2023.

VELOSO, Caetano. **Oração ao Tempo**. 1979. Disponível em: [LINK](#). Acesso em 20/02/2023.